

7b
85-B
14691
c.2

INSTHALLE ZU HAMBURG

MEISTER FRANCKE

VON

ALFRED LICHTWARK

HAMBURG 1899

MEISTER FRANCKE

Verlagsanstalt und Druckerei A.-G.
(vormals J. F. Richter) in Hamburg.

SCHRIFTEN VON ALFRED LICHTWARK

- Schongauer, Dürer, Rembrandt (gemeinschaftlich mit J. Janitsch). Berlin, Grottesche Verlagsbuchhandlung, 1885.
- Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1887.
- Zur Organisation der Kunsthalle — Die Kunst in der Schule. Hamburg, Otto Meissner, 1887.
- Die innere Ausstattung des Hamburger Rathauses. Hamburg, Otto Meissner, 1891.
- Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1892.
- Verzeichnis der neueren Meister der Kunsthalle — Geschichte und Organisation des Instituts. Hamburg, Lütcke & Wulff, 1897.
- Die Sammlung von Bildern aus Hamburg. 65 Abbildungen. Hamburg, Lütcke & Wulff, 1897.
- Hamburgische Künstler des 19. Jahrhunderts. 60 Abbildungen. Hamburg, Lütcke & Wulff. (In Vorbereitung.)

AUS DEN VORTRÄGEN AN DER KUNSTHALLE

- Makartbouquet und Blumenstrauss. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1894.
- Wege und Ziele des Dilettantismus. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1894.
- Die Bedeutung der Amateur-Photographie. Halle a. S., W. Knapp, 1894.
- Blumenkultus — Wilde Blumen. Dresden, Gerhard Kühnemann, 1897.
- Vom Arbeitsfelde des Dilettantismus. Dresden, Gerhard Kühnemann, 1897.
- Die Wiedererweckung der Medaille. Dresden, Gerhard Kühnemann, 1897.
- Deutsche Königsstädte. (Städtestudien.) Dresden, Gerhard Kühnemann, 1898.

Schriften von Alfred Lichtwark (Fortsetzung)

- Hamburg-Niedersachsen. (Städtestudien.) Dresden, Gerhard Kührtmann, 1897.
- Palastfenster und Flügelthür. Berlin, Bruno und Paul Cassirer, 1899.
- Die Seele und das Kunstwerk. (Böcklinstudien.) Berlin, Bruno und Paul Cassirer, 1899.
- Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Mit 16 Tafeln. Herausgegeben von der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung. 2. Auflage. Dresden, Gerhard Kührtmann, 1898.

ALS MANUSKRIFT GEDRUCKT FÜR DIE KREISE DER KUNSTHALLE UND NICHT IM BUCHHANDEL

- Ph. O. Runges Pflanzenstudien. Mit 7 Tafeln. Hamburgische Liebhaberbibliothek, 1895.
- Vermischte Aufsätze. Hamburg 1895.
- Studien. 1. Band. Hamburg 1896. 2. Band. Hamburg 1897. Hamburgische Liebhaberbibliothek.
- Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 6 Bände. Hamburg 1895 und 1898.
- Hamburgische Kunst. Vortrag. Herausgegeben vom Kunstverein, 1898.
- Das Bildnis in Hamburg. 2 Bände mit 30 Kupferlichtdrucken und gegen 150 Netzätzungen. Hamburg 1898. Herausgegeben vom Kunstverein.
- Holbeins Bilder des Todes. Mit Einleitung. Hamburg 1897. Hamburgische Liebhaberbibliothek.
- Dürers Marienleben. Mit Einleitung. Hamburg 1898. Hamburgische Liebhaberbibliothek.
- Hamburgische Künstler:
- Meister Francke (1424). Mit 22 Abbildungen. Hamburg 1899.
- Matthias Scheits. Mit 36 Abbildungen. Hamburg 1899.
- Julius Oldach. Mit 46 Abbildungen. Hamburg 1899.

HAMBURGISCHE KÜNSTLER

MEISTER FRANCKE

— 1424 —

VON

ALFRED LICHTWARK

MIT 22 ABBILDUNGEN

KUNSTHALLE ZU HAMBURG

1899

DEM KIRCHENVORSTAND

ZU

ST. PETRI

ZUM FÜNFZIGSTEN JAHRESTAGE

DER EINWEIHUNG

DES NEU ERSTANDENEN GOTTESHAUSES

DEM VII. MAI MDCCCLXXXIX

GEWIDMET VON DER

KOMMISSION FÜR DIE VERWALTUNG

DER KUNSTHALLE



Digitized by the Internet Archive
in 2014

<https://archive.org/details/meisterfrancke1400lich>

Am Tage der Jubelfeier ist dem Kirchenvorstand zu St. Petri zu Händen des Vorsitzenden, Herrn Senator O'Swald, von der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle das folgende Schreiben überreicht worden:

Die Verwaltung der Kunsthalle hat besondere Veranlassung, bei der Jubelfeier der St. Petrikirche unter den Glückwünschenden nicht zu fehlen.

Als beim Wiederaufbau der beiden vom Feuer zerstörten alten Hamburger Hauptkirchen es sich entschieden hatte, dass die

St. Nikolaikirche im Stil der englischen Gotik und in Sandstein aufgebaut werden sollte, wurde der Neubau von St. Petri im Gegensatz dazu als ein Denkmal deutscher und zwar im engeren Sinne der niederdeutsch-hamburgischen Backsteingotik vom Erbauer und von den Mitgliedern des Hamburger Künstlervereins aufgefasst und ausgebildet. Mit Rat und That hat der Künstlerverein diese Hingabe an das heimatliche Werk bezeugt. Seine führenden Mitglieder Martin Gensler, Otto Speckter und Julius Milde fochten an der Seite des Architekten de Chateauneuf, und heute noch erinnern die Stiftungen hervorragender Kunstwerke in der St. Petrikirche an die herzliche Teilnahme, die die bedeutendsten Hamburger Künstler und der Künstlerverein diesem Bauwerk bezeugten.

Von der tiefen Erfassung der monumentalen Eigenart des Backsteinbaus, zu der die hamburgischen Künstler damals durchgedrungen

waren, wird der herrliche Bau bis in ferne Zukunft Zeugnis ablegen, und es lässt sich schon heute voraussehen, dass sein heimatlicher Charakter ihm im kommenden Jahrhundert seinen hohen Ehrenplatz auch in der volkstümlichen Schätzung erobern wird.

Die Kunsthalle hat aber noch eine ganz eigene Ursache, heute in Dankbarkeit der St. Petrikirche zu gedenken, denn sie verdankt der Hochherzigkeit des Kirchenvorstandes der altehrwürdigen Bürgerkirche der Hamburger die Überweisung des „Christus als Schmerzensmann“ unseres alten Hamburger Meisters Francke und dadurch den Anstoss, neun Werke dieses grossen vergessenen deutschen Künstlers für Hamburg zurückzuerwerben.

Um durch ein äusseres Zeichen an die Hochherzigkeit des Vorstandes von St. Petri zu erinnern, hat die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle beschlossen, die bevorstehende Veröffentlichung über Meister

Francke dem Kirchenvorstande zu St. Petri
zum Andenken an den heutigen Jubeltag zu
widmen.

Die Kommission
für die Verwaltung der Kunsthalle
Senator C. P. F. Möring

INHALTSVERZEICHNIS

Widmung	7
Die illustrierten Einzelschriften über hamburgische Künstler	15
Meister Franckes Wiederentdeckung	21
Geschichtliches	32
Zur Charakteristik des Künstlers	55
Meister Franckes Werke	
Der Schmerzensmann	97
Der Thomasaltar	111
Aufbau	113
Die Thomasbilder	121
Die Marienbilder	132
Die Passion	141
Ritter St. Georg	177
Die Idealbildnisse Adolfs von Schauenburg . .	185

DIE ILLUSTRIRTEN EINZELSCHRIFTEN ÜBER HAMBURGISCHE KÜNSTLER

Durch die Erwerbungen und Geschenke der letzten Jahre ist die Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg, die nun einen Zeitraum von mehr als fünfhundert Jahren umspannt, ihrem Ziel, die künstlerische Entwicklung der Heimat darzustellen, um ein erfreuliches Stück näher gekommen.

Ihre Begründung und Ausbildung hat mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt. Vor allem stand ihr das Vorurteil entgegen, dass es bei uns bildende Kunst eigentlich nie gegeben habe. Selbst die Freunde der Kunsthalle in Hamburg sahen in den ersten Versuchen nichts als eine zweifelhafte Bemühung um Lokalgeschichte, und im Inlande urteilte mit seltenen Ausnahmen die Fachwissenschaft nicht anders.

Nach der Reorganisation der Kunsthalle 1886 hatte die Direktion es als eine ihrer ersten Aufgaben betrachtet, in Hamburg und in den auswärtigen Sammlungen den hamburgischen Künstlern nachzuforschen. Die Ergebnisse waren, was Umfang und Bedeutung der künstlerischen Produktion Hamburgs anlangte, überraschend.

Zu allen Zeiten seit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts fanden sich hervorragende Künstler an der Arbeit, die meisten von der Kunstgeschichte vergessen, nicht zum mindesten die des neunzehnten Jahrhunderts.

Es war ein besonderer Glücksumstand, dass Wilhelm Bode, der die hamburgischen Künstler des siebzehnten Jahrhunderts, namentlich Matthias Scheits aufmerksam verfolgt hatte, sich von der ersten Stunde an für den Gedanken aussprach und dem Vorhaben der Direktion mit Rat und That zur Seite stand.

Nach einem Jahrzehnt hat nunmehr die Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg das Vorurteil, mit dem der Plan ihrer Anlage aufgenommen wurde, gründlich widerlegt.

Wenn fremde Künstler und Kunstfreunde jetzt die Kunsthalle besuchen, so pflegt ihnen diese hamburgische Sammlung einen tiefen Eindruck zu machen, und andere deutsche Museen haben seither begonnen, in ähnlicher Weise die lokale Kunst zur Geltung zu bringen. Auch in Hamburg selbst wendet sich ihr allmählich die Aufmerksamkeit zu.

Somit scheint nunmehr der Zeitpunkt gekommen, wo diese Sammlung für die künstlerische Bildung der kommenden Generation fruchtbar zu machen ist.

Wenn bisher in Deutschland von künstlerischer Bildung gesprochen wurde, so wurde dabei in erster Linie an die grossen italienischen Meister gedacht, die deutschen Grossmeister der Renaissance folgten in erheblichem Abstand, die lokale Kunst wurde stillschweigend übergangen.

Wir urteilen heute umgekehrt. Auch in der Kunst streben wir vom Nahen zum Fernen. Den Wert der künstlerischen Bildung schätzen wir nicht nach der Masse der historischen Kenntnisse, sondern nach der Entwicklung des künstlerischen Anschauungsvermögens, nicht nach dem Umfang des Wissens, sondern nach der Kraft des Urteils. Denn wir haben einsehen gelernt, dass eine für das Leben wertvolle künstlerische Bildung auf der Pflege der Empfindung beruht. Und wir stellen die Forderung, dass überall, wo es möglich ist, mit der Vertiefung in die bedeutendsten Werke der heimischen Kunst begonnen wird. Wer in Hamburg aufwächst, soll nicht zuerst Raffael und Michelangelo kennen lernen, sondern Hermann Kauffmann, die Speckter, die Gensler, Oldach, Runge, Scheits, Meister Francke, und daneben die deutschen Grossmeister der Reformationsepoche, die Schongauer, Dürer und Holbein, sowie die Fortführer ihres Werkes, die grossen Holländer des siebzehnten Jahrhunderts, die sich um Rembrandt gruppieren. Und es soll nicht an Photographien und Stichen ein oberflächliches Wissen, sondern an Originalen die Kraft der Empfindung erzogen werden.

Seit einem Jahrzehnt hat die Kunsthalle auf dieses Ziel hingearbeitet. Es musste nicht nur der Stoff zusammengetragen, sondern die Methode gefunden werden. Sie fand dabei die Unterstützung älterer und jüngerer hamburgischer Vereine und Gesellschaften.

Der Kunstverein ermöglichte die Veröffentlichung des Werkes über Hermann Kauffmann und die hamburgische Kunst des neunzehnten Jahr-

hunderts sowie der Schrift über das Bildnis in Hamburg.

Die Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung sorgte für die Niederschrift der Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken, die seit einem Jahrzehnt mit Kindern im Beisein der Lehrer vom Direktor der Kunsthalle angestellt werden.

Die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde endlich hat begonnen, die Werke von Dürer und Holbein in wohlfeilen Ausgaben fürs Haus und für den Gebrauch in der Schule zu veröffentlichen. Holbeins Bilder des Todes und Dürers Marienleben sind bereits erschienen.

Ihnen schliesst sich jetzt die Kunsthalle mit der Herausgabe von reich illustrierten Einzelschriften über hamburgische Künstler an.

Diese Monographien sollen auf das wertvollste Material der hamburgischen Abteilung in der Galerie und im Kupferstich-Kabinett der Kunsthalle dauernd hinweisen. Denn zu den Bildern gehören als notwendige und bisher noch wenig beachtete Ergänzung die Stiche und Handzeichnungen des Kupferstich-Kabinetts.

Bei der Abfassung der Monographien ist nicht an den Fachmann gedacht, sondern an den heimischen Kunstfreund, der sich eingehend mit der Kunst der Vaterstadt beschäftigen möchte. Als Bilderbücher sollen sie in der hamburgischen Familie das Interesse für die Kunst- und Kulturgeschichte der Heimat wecken und in den Oberklassen der Schulen, zunächst der Mädchenschulen, könnten sie als Grundlage für eine ernstere Beschäftigung

mit den Werken der einheimischen Künstler dienen. Sie regen deshalb beständig zur Betrachtung der Originale an. Denn ein Lot Anschauungsvermögen ist für das Leben mehr wert als ein Centner Wissen.

Die Abbildungen sollen keinen Kunstgenuss bieten, sondern den Wunsch nach der Betrachtung der Originale erwecken. Aus diesem Grunde werden nur Kunstwerke im Besitz der öffentlichen Sammlungen Hamburgs abgebildet. Die wenigen Ausnahmen erklären sich aus besonderen Umständen.

Bei der Abfassung des Textes ist beständig der hamburgische Standpunkt gewahrt. Er ist nicht für ganz Deutschland bestimmt, sondern nur für den hamburgischen Besucher der Kunsthalle. Ausserhalb Hamburgs werden diese Einzelschriften deshalb nicht in den Buchhandel kommen. Daraus erwächst der weitere Vorteil, dass in Hamburg selbst diese reich illustrierten Bücher sehr wohlfeil und damit allen Kreisen zugänglich werden.

Die erste Monographie gebührte dem neuerstandenen Hamburger Meister Francke von 1424. Es schliessen sich die Schriften an über Matthias Scheits, den anziehenden Schilderer des Lebens in Hamburg nach dem dreissigjährigen Krieg, der Zeit, wo Hamburg der Vorort der nationalen Kultur war, und über Julius Oldach, eine der grössten Begabungen der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts.

Für den ferneren Ausbau ist das Material über Runge, Kauffmann, die Speckter und Gensler bereits in Bearbeitung.

Die Verwaltung der Kunsthalle giebt sich der Hoffnung hin, dass mit durch diese verschiedenartigen Publikationen bei uns die Grundlage einer künstlerischen Bildung ermöglicht wird, in der sich das Heimatliche mit dem Nationalen durchdringt. Sie ist überzeugt, dass nur eine Bildung dieses Charakters sich fähig erweisen wird, in Zukunft eine Kunst zu tragen, die das Wesen der Vaterstadt ausdrückt.

*

*

*

Die vorliegende Studie rechnet bei ihrem Umfange auf das natürliche Interesse, das der Hamburger dem ersten bedeutenden Künstler seiner Vaterstadt entgegenbringt.

Beim Studium der deutschen Galerien habe ich von Schlie, Friedländer, v. Reber, Aldenhoven, Schnütgen, Focke und Nordhoff mancherlei Anregung und Auskunft erhalten und fühle mich ihnen, wie auch besonders Bode, Bayersdorfer und Adolph Goldschmidt zu grossem Dank verpflichtet. Herrn Dr. Walther in Hamburg sei für seine nie zu ermüdende Hilfsbereitschaft an dieser Stelle ein herzlicher Dank ausgesprochen. Herrn J. Nöhring bin ich für die freundliche Erlaubnis verpflichtet, seine Aufnahmen für die Illustrationen zu benutzen.

LICHTWARK

MEISTER FRANCKES ENTDECKUNG

Als ich um 1890 den in Hamburg vorhandenen Werken älterer Hamburger Meister nachging, fand sich in der Petrikirche an der Südwand des Chors ein Gemälde, das in der sehr ungünstigen Beleuchtung nicht deutlich zu erkennen war, aber selbst in dem Halbdunkel mit rätselhafter Macht anzog. Es war Christus als Schmerzensmann, der das Haupt neigte, mit schmerzlicher Geberde auf das Seitenmal wies und die Linke mit dem Wundenmale erhob. Sein Körper stand leuchtend gegen den Purpurmantel.

In gutes Licht gebracht, erwies sich dies Bild als ein hervorragendes Werk aus dem ersten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts. Und bei genauerer Betrachtung konnte ich mir nicht verhehlen, dass aus jenem Zeitalter bedeutendere Werke der deutschen Malerei uns kaum überliefert seien. In der Kunstliteratur fand ich keinen Hinweis darauf. Die Forscher, die ich fragte, kannten das Bild nicht.

Dass es der Kunstgeschichte unbekannt geblieben war, erschien jedoch nicht wunderbar. In einem Kölner Museum oder in einer Kölner Kirche aufbewahrt, wäre es längst so berühmt gewesen wie die

Madonna mit der Bohnenblüte, die Madonna des erzbischöflichen Museums oder Stephan Lochners Dombild. In Nürnberg hätte es die Blicke so früh und so stark auf sich gelenkt wie der Imhof-Altar in St. Lorenz. Aber in Hamburg hätte es auch an einem günstigeren Ort der Forschung entgehen können. Denn wer hätte einen solchen Schatz bei uns vermutet? Durchreisende Forscher, die die Kunsthalle oder die grossen Privatsammlungen besuchten, konnten nicht erwarten, dass in dem Neubau der vom grossen Brand zerstörten Petrikirche alte Bilder aufbewahrt würden.

Ein glücklicher Zufall hatte sie vor der Zerstörung bewahrt. Otto Speckter und die Gebrüder Gensler waren nicht ohne Lebensgefahr im letzten Augenblick in die Kirche gedrungen und hatten fortgeschafft, was sich wegtragen liess. Später hatten sie dafür gesorgt, dass die von ihnen geretteten Kunstwerke wieder an ihren Platz gelangten. Es wird unvergessen bleiben, dass gerade in den Kreisen des Hamburger Künstlervereins jener Tage die Beschäftigung mit alter Kunst in Hamburg ihren Ursprung hatte. Nicht zu allen Zeiten hätten Künstler ihr Leben eingesetzt, um ein paar alte hamburgische Kunstwerke zu bergen.

Diese Vorgänge waren mir aus der Tradition bekannt. Ich wusste auch, dass Gemälde aus dem 1806 abgebrochenen Dom der Petrikirche zur Aufbewahrung überwiesen waren. Es fragte sich nun, ob nachzuweisen war, woher dieser Christus als Schmerzensmann stammte. War es ein Altarbild der alten Petrikirche oder gehörte es zu den wenigen Werken aus dem Dom, die nicht verschleudert waren?

In der That liess sich feststellen, dass der Christus als Schmerzensmann nicht zu dem alten Besitzstand der St. Petrikirche gehörte, sondern aus dem Dom stammte.

Nachdem diese Herkunft ermittelt war, wandte ich mich an den Vorstand der St. Petrikirche mit der Bitte, das für die Geschichte in Hamburg so unendlich wertvolle Werk der Kunsthalle für die zu begründende historische Sammlung zu überweisen. In Rücksicht auf das sehr starke hamburgische Interesse wurde die Bitte gewährt.

Wieweit es sich um das Werk eines einheimischen Künstlers handeln konnte, liess sich noch nicht entscheiden. Dass ein niederdeutscher Meister der Urheber des Schmerzensmannes war, lehrte freilich der erste Blick. Aber das Bild konnte auswärts bestellt oder erworben sein, und es konnte von einem durchreisenden Künstler gemalt sein. Letztere Annahme hatte freilich keine grosse Wahrscheinlichkeit für sich. Der reife Künstler, der solch ein Werk zu schaffen vermochte, pflegte im fünfzehnten Jahrhundert die Wanderzeit hinter sich zu haben und als Meister ein ruhiges, sesshaftes Leben zu führen.

In diesem Stadium besuchte Friedrich Schlie, der Direktor des Schweriner Museums, die neue Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg. Als er den Christus sah, war sein erstes Wort, dass das Grossherzogliche Museum in Schwerin von demselben Meister neun Bilder besässe und dass eine kleine Darstellung des Schmerzensmannes im Leipziger Museum von demselben Künstler herrühre.

Bei einem umgehenden Besuche in Schwerin musste ich mich Schlies Bestimmung rückhaltlos anschliessen und später ebenso den Christus als Schmerzensmann des Leipziger Museums als Werk dieses bis dahin wenig beachteten Meisters anerkennen.

Auch das Leipziger Bild liess sich mit grosser Wahrscheinlichkeit auf den zerstörten und verschleuderten Kunstschatz des Hamburger Doms zurückführen. Die neun Schweriner Bilder hatte Schlie bereits als hamburgischen Ursprungs nachgewiesen. Sie stammten vom Altar der Hamburger Englandsfahrer in der abgebrochenen Hamburger St. Johanniskirche.

Von diesem Augenblicke an stand es mir fest, dass wir diese Bilder für Hamburg zurückzugewinnen hätten.

Die nächsten Jahre brachten weitere Aufklärungen, die die Bedeutung des unbekanntes Meisters in ein helleres Licht rückten.

Adolf Goldschmidt, der sich eingehend mit dem Studium der niederdeutschen Malerei beschäftigt, und dessen Werk über die Lübecker Maler und Skulptur des fünfzehnten Jahrhunderts eine grundlegende Bedeutung gewonnen hatte, entdeckte im Kopenhagener Altertummuseum ein Altarwerk aus dem Kloster Preetz, dessen Mittelbild sich als eine Umkomposition des bis auf die Gruppe der trauernden Frauen zerstörten Hauptbildes des Altars der Hamburger Englandsfahrer erkennen liess.

Im Museum hamburgischer Altertümer fand ich ein weiteres Werk, das auf denselben Meister zurückging, den früher als Grabstein der reitenden

Diener angesehenen herrlichen Beischlagpfosten mit dem St. Georg im Drachenkampf. Diese Zuschreibung erfuhr keinen Widerspruch, und nach meiner Überzeugung mussten auch die beiden Idealbildnisse Adolfs von Schauenburg von demselben Meister herrühren; das im Magdalenenkloster, das ihn stehend in voller Rüstung, und das im Museum hamburgischer Altertümer, das ihn als Mönch im Sarge darstellt.

Es waren also mindestens zwölf, wahrscheinlich vierzehn Werke dieses Meisters nachweisbar, die sämtlich aus Hamburg stammten oder noch in Hamburg aufbewahrt wurden.

Beim näheren Studium wurde es mir klar, dass der Künstler sich nicht nur längere Zeit in Hamburg aufgehalten, sondern dass er hier seine Entwicklung durchgemacht hatte. Ein weiter Abstand trennt den Schmerzensmann des Leipziger Museums — das noch zaghafte Werk eines hochbegabten Anfängers — von dem Christus in unserer Kunsthalle, das der Zeit der reifen Meisterschaft angehört. Dazwischen liegt der Altar der Englandsfahrer.

Somit konnten wir den Namen des Hamburger Meisters ohne Bedenken anwenden. Schlie hatte ihn in seinem Katalog von 1882 noch vorsichtig als ganz allgemein niederdeutschen Meister bezeichnet.

Durften wir den Künstler als hamburgischen Meister in Anspruch nehmen, so wurde seine Bedeutung für uns damit unschätzbar. Wir kennen viele Namen hamburgischer Maler aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, aber von ihren Bildern ist nichts auf uns gekommen als die

Flügel des Altars aus dem Archiv des Johannisklosters. Der erste hamburgische Künstler, von dem uns eine grössere Anzahl von Bildern erhalten blieb, ist der Meister des Schmerzensmannes.

Es kommt nun hinzu, dass nach dem einstimmigen Urteile aller Fachleute dieser Künstler zu den grössten deutschen Meistern seiner Epoche gehörte, dass er in einzelnen Zügen, auf die näher einzugehen sein wird, alle seine deutschen Zeitgenossen überragt, und dass er, soweit unsere heutige Kenntnis reicht, weder von den Niederlanden, von Süddeutschland, noch von Italien Einflüsse erfahren hat, also das ursprüngliche Wesen des niedersächsischen Stammes ausdrückt.

Diese Thatsache allein musste ihn für uns zu einem der wichtigsten deutschen Meister machen. Denn er giebt uns Aufschluss über die eingeborene Art unseres Stammes. Wie stellt sich ein grosser niedersächsischer Künstler, der von der Antike und von jedem Einfluss romanischer Völker unberührt geblieben ist, Christus und die heiligen Gestalten seiner Umgebung vor; mit welchen Kräften ist seine Seele ausgerüstet, die Bilder seiner Phantasie auszudrücken; wie verhält er sich zur Darstellung des Seelenlebens; wie steht er zur Farbe? Auf alle diese grundwichtigen Fragen geben seine Werke bündigen Aufschluss.

Als nun Friedrich Schlie 1898 die Werke des Meisters veröffentlicht hatte, schien der Zeitpunkt gekommen, der früher bereits eingeleiteten Erwerbung näherzutreten. Die Schwierigkeiten waren sehr gross, denn die Bedeutung der Kunstwerke war in Schwerin natürlich wohl bekannt. Dass man

sich in Schwerin überhaupt auf Verhandlungen einliess, war ein dankenswertes Entgegenkommen, bei dem die Rücksicht auf die lokalgeschichtlichen Bemühungen der Kunsthalle mit den Ausschlag gaben. Ein anderes als das Hamburger Museum hätte den Versuch der Erwerbung nicht wagen dürfen.

Die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle gewann aus den Abbildungen der Publikation und sodann aus eigener Anschauung der Originale in Schwerin die Überzeugung, dass es für die Kunsthalle von höchster Wichtigkeit sei, die neun Bilder des Hamburger Meisters zu erlangen.

Zu dem grossen Eigenwert der Gemälde kam ihre Wichtigkeit für die hamburgische Geschichte und im besonderen für die Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg.

Im Laufe des letzten Jahrzehnts waren etwa dreihundert Bilder hamburgischer Künstler vom Anfange des fünfzehnten bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts gesammelt worden. Die grosse Mehrzahl hatten Freunde der Kunsthalle gestiftet, einige wenige Bilder waren aus den Zinsen der Vermächtnisse erworben. Hätte sich diese Sammlung irgendwo im Privatbesitz befunden, und wäre sie der Kunsthalle angeboten worden, so hätte dem Besitzer von der Stadt Hamburg eine sehr hohe Summe bewilligt werden müssen. Den vielen Stiftern und namentlich der hochherzigen St. Petri-kirche gegenüber fühlte die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle die Verpflichtung, das Werk zu fördern, selbst wenn ein erhebliches Opfer gebracht werden musste.

Es handelte sich bei dieser Sammlung zur Ge-

schichte der Malerei in Hamburg nicht bloss um eine lokalgeschichtliche Angelegenheit, die auch von dem Museum hamburgischer Altertümer hätte erledigt werden können, sondern um ein wichtiges Kapitel vergessener deutscher Kunstgeschichte. War auch die Sammlung noch lückenhaft und ungleich, so bewies sie doch eine Thatsache, die in Hamburg selbst am meisten überraschte: Hamburg hat seit dem vierzehnten Jahrhundert ununterbrochen eine ansehnliche einheimische Kunst deutschen Charakters besessen und hat sogar im neunzehnten Jahrhundert eine wichtige, wenn auch vergessene Blüte lokaler Kunst erlebt. Es giebt kaum eine andere deutsche Stadt, in der sich so ununterbrochen eine eigenartige Lokalschule am Leben erhalten hat.

In diesem Zusammenhange erschien der Besitz der neun in Schwerin aufbewahrten Bilder für die Ausbildung unserer Sammlungen als eine Lebensfrage.

Unterhandlungen zwischen der Direktion der Kunsthalle und der Direktion des Grossherzoglichen Museums in Schwerin führten zu einem Ergebnis, das von Sr. Hoheit dem Herzog-Regenten Johann Albrecht und von der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle bestätigt wurde, nachdem in ihren von der Kunsthalle eingeholten Gutachten Wilhelm Bode und Karl Woermann einstimmig für die Erwerbung auch gegenüber den nicht unerheblichen Opfern eingetreten waren. Der Herzog-Regent bestimmte sodann, dass der Kaufpreis an die Kasse des Grossherzoglichen Museums fallen sollte.

Die Kunsthalle hat mit den neun Schweriner Bildern nicht nur eine Reihe hervorragender Kunstwerke, sondern ein wertvolles Stück hamburgischer Geschichte erworben. Was Wilhelm Bode in seinem Gutachten ausgedrückt hat, dass Hamburg von jeher der Hauptsitz der norddeutschen Malerei gewesen sei, das lehrt nunmehr in den Sammlungen der Kunsthalle der Augenschein.

Als die Erwerbung gesichert war, wurde allgemein bedauert, dass der Name des Künstlers unbekannt sei.

Dass wir den Namen des Meisters jemals erfahren würden, erschien kaum möglich, denn die Akten der Englandsfahrer sind aus dem fünfzehnten Jahrhundert nicht erhalten. Von den Namen, die Lappenberg mit grossem Fleiss zusammengetragen, liess sich mit einiger Wahrscheinlichkeit nicht einer anwenden.

Ganz unverhofft ist uns nun durch einen glücklichen Fund des Staats-Archivars Dr. Hagedorn der Name des Künstlers und das Datum des Altars der Englandsfahrer beschert worden. In einem Hinweis auf verschwundene Akten der Englandsfahrer, der aus dem sechzehnten Jahrhundert stammt, fand Dr. Hagedorn, dass der Kontrakt über die Herstellung des Altars im Jahre 1424 mit Meister Francke geschlossen ist.

Damit ist der bisher namenlose Meister für uns zu einer leibhaften Persönlichkeit geworden, und wir haben überdies statt des bis dahin nach Schlies Vorgang angenommenen Datums 1435 das ältere, das den Meister besser erklärt und auf eine wesentlich höhere Stufe rückt. Denn zehn Jahre

machen in der Entwicklung vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts einen ebenso grossen Unterschied wie am Anfang des neunzehnten. Es ist für die Bedeutung eines Künstlers ein sehr grosser Unterschied, ob er einen Gedanken 1830 oder 1840 ausgesprochen hat.

Die Grundlage unserer Gemäldesammlung bildet von nun an das Werk des alten Hamburger Meisters Francke. Es wird dem Hamburger einen Blick in die Empfindungen einer entlegenen und von ausländischen Einflüssen unberührten Epoche eröffnen und ihm ein lebendiges Bild der Menschen jener grossen Zeit des nationalen Aufschwunges gewähren. Denn auch im fünfzehnten Jahrhundert hat die Kunst dem politischen Selbstbewusstsein als Ausdrucksmittel gedient. Wir haben vor wenigen Jahren in Hamburg die Fünfhundertjahrfeier der kriegerischen und diplomatischen Eroberung des Elbkaps begangen, wir haben nach dem Helden der fernen Zeit die Kersten-Milesbrücke benannt. Nun sollen uns die zarten und gewaltigen Schöpfungen des Hamburger Meisters aus jenen fernen Tagen die Seele unserer Altvordern erschliessen; und die Liebe und der Stolz, den sie in uns und der heranwachsenden Jugend erwecken, das freudige Bewusstsein, dass wir einen Meister hervorgebracht haben, der den besten Meistern seiner Zeit aus der berühmten Kölner Malerschule mindestens ebenbürtig war, wird sich in That umsetzen. Denn schafft auch der Künstler die Kunst, so ist doch seine thatsächliche Leistung davon abhängig, ob an dem Ort, an dem er geboren ist und wirkt, der Wille der Bevölkerung ihn hebt und trägt. Und

das ist die edelste Wirkung, die der Besitz bedeutender alter, dem heimischen Boden entstammender Kunstwerke ausüben kann, dass sie Mut und Selbstvertrauen erwecken und Wunsch und Willen zum Schaffen und Fördern beim Künstler und beim ganzen Volke entzünden.

GESCHICHTLICHES

Dass wir den Namen des grossen hamburgischen Künstlers wissen, der im ersten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts bei uns Werke geschaffen hat, wie den Christus als Schmerzensmann, ist mehr als eine blosse Annehmlichkeit, sich beim Sprechen und Schreiben von nun an die unbequeme Formel „der hamburgische Meister von 1435“ sparen zu können.

Im Namen wohnt eine geheimnisvolle Kraft. Der Mensch ist seit unendlichen Zeitläufen gewohnt, dass die Summe der Eindrücke, die er von einem anderen Wesen empfangen und aufbewahrt hat, wenn dessen Name genannt wird, auf einen Schlag sich zu einem festen Bilde zusammenfügen. Eine Umschreibung übt diese weckende Macht auf unsere Erinnerung nicht aus. Der kölnische Maler Stephan Lochner steht als eine künstlerische Persönlichkeit uns nur deshalb so viel klarer vor Augen, weil er einen Namen hat. Seine Landsleute, der Meister des Marienlebens, der Meister der Verherrlichung Mariä, der Meister des Todes der Maria, haben selbst für den Fachmann nicht dieselbe Greifbarkeit. Ein Willensakt ist nötig, um der

Umschreibung etwas von dem lebendigen Wesen des Namens zu geben.

Wir hätten uns trösten müssen, wenn wir, im Besitz der stattlichen Reihe von Bildern unseres bisher unbekanntem Meisters, seinen Namen nie erfahren hätten. Aber mit dem Namen Francke erst zieht nunmehr eine feste Persönlichkeit, von der sich reden lässt, nicht nur in die hamburgische, sondern in die deutsche Kunstgeschichte ein.

Friedrich Schlie hatte ihn in seiner grossen Publikation mit den sehr gelungenen Reproduktionen nach Nöhrings Aufnahmen als hamburgischen Meister von 1435 bezeichnet.

Die Jahreszahl 1435 verdankte Schlie demselben glücklichen Funde in Staphorsts hamburgischer Kirchengeschichte, der ihm ermöglichte, die neun Schweriner Bilder als die Reste des Altars der Hamburger Englandsfahrer zu identifizieren. Staphorst, Pastor an der 1829 abgebrochenen St. Johannis-kirche in Hamburg berichtet als „Extract und Nachricht wegen der Engellands-Fahrgesellschafts-Capell der Kirchen St. Johannis hieselbsten“, dass Anno 1435 der Prior des Prediger-Ordens zu St. Johannis den Englandsfahrern die vorher der Brüderschaft zum Heiligen Leichnam gehörige Kapelle für 30 Mark lübisch verkauft habe mit alle dem, was die bisherigen Inhaber besessen und benutzt hätten. Die Englandsfahrer erwarben sie als Grabkapelle für ihre Brüder und Schwestern. Dagegen verpflichtete sich der Predigerorden um ein jährliches Entgelt von 7 Mark die Vigilien und Seelenmessen zu halten. Doch sollte die Auszahlung dieser Summe aufhören, falls er darin

säumig gefunden werde und es auf „beschehene Erinnerung“ nicht fortsetzte. Aus dieser Angabe folgerte Schlie mit Recht, dass der Altar des Heiligen Thomas, des Schutzpatrons der Gesellschaft, nicht vor 1435 in der Kapelle habe aufgestellt werden können, und wenn sich nun nicht die von Hagedorn — zuerst im Hamburgischen Correspondenten vom 12. Februar 1899 — publizierten Dokumente gefunden hätten, so hätte die Annahme Schlies, dass der Altar bald nach 1435 gemalt sei, die Wahrscheinlichkeit für sich gehabt.

Hagedorn weist nun nach, dass die Gesellschaft den Altar bereits ein Jahrzehnt besass. Wann die Englandsfahrergesellschaft und ihre Brüderschaft des Heiligen Thomas gegründet worden, ist nicht sicher. Traditionell gilt für die Gründung der Gesellschaft das Jahr 1386.

Über seine Entdeckung berichtet Hagedorn wie folgt:

„In dem Archiv der Englandsfahrer, dessen Besitz das Staatsarchiv Herrn Johannes Amsinck verdankt, befindet sich ein stattlicher Foliant, welchen im Jahre 1541 der Bauvorsteher der Gesellschaft, Peter Hestebarch, angelegt hat. Darin ist unmittelbar nach der Vorrede die folgende Eintragung enthalten:

Van der taffellen uppem altare in der capellen
tho sunte Johannes

Szy witlick idermenlickem, wath standes wesendes edder condition dhe szyn, dath befunden warth nha vormeldinge eyner tzarter in der lade lyghendhe, uppgherichtet anno 1424 des mandaghes vor sunte Niclawes dorch de ersamen unde vor-

sichtighen Borchert Bennyn unde Matthyas Schyp-houwer, olderlude der Enghelandesvarer gezelschopp, myth mester Francken umme eyne taffell, de noch hutighes dages stath tho sunte Johannes in der Enghelandesvarer capellen in der sudher syden, welcker taffell ungheverlick ghekosteth hebbe hunderth marck Lubesch der munthe do, der up-gemelthen gheselschopp egentlyck belanghende etc.

Ausser der vorstehenden Notiz enthält das Buch viele andere Aufzeichnungen, die für die Geschichte der Gesellschaft von Interesse sind, Nachrichten über ihre Stiftung und ihren Grundbesitz, Abrechnungen über die Verwaltung des Bauwesens, Mitgliederverzeichnisse und Inventare über die Urkunden sowie über das Silber- und Hausgerät der Gesellschaft, nicht aber auch eine vollständige Abschrift des Vertrages mit Meister Francke über die Lieferung des Thomasaltars. Das Dokument, das im Jahre 1541 noch in der Urkundenlade sich befand, ist leider verloren gegangen. Als im Jahre 1856 Herr Johannes Amsinck die älteren Archivalien der Gesellschaft dem Staatsarchiv zur ferneren Aufbewahrung überwies, war jener Kontrakt nicht mehr vorhanden. Nähere Angaben über die für die Ausführung des Werkes getroffenen Bestimmungen lassen sich demnach nicht machen. Gemalt hat der Meister seine Bilder, wie der Augenschein lehrt, auf kerniges Eichenholz. Er ist also der Rolle für das Hamburger Maleramts von 1375 nachgekommen, die vorschrieb, dass die Maler für ihre Bilder gutes Eichenholz oder Birnbaumholz oder Holz vom Walnussbaum verwenden sollten.

Alle Bemühungen, über die Persönlichkeit des

Künstlers und dessen Thätigkeit weitere Mitteilungen im hiesigen Staatsarchiv aufzufinden, sind bisher vergeblich gewesen. Wären die Kämmererechnungen für die erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts vollständig vorhanden, so dürfte man gewiss mit Recht erwarten, darin Zahlungen zu begegnen, die für Arbeiten von Meister Francke geleistet sind. Aber die Rechnungen sind uns für diese Zeit nur in dürftigen Auszügen erhalten. Ebenso wenig ist es bisher gelungen, in den Stadtbüchern, in den Testamenten und in anderen in Betracht kommenden Archivalien seinen Namen zu ermitteln. Da er Meister war, so wird er ein Haus besessen haben; vielleicht liefern daher die Stadt-Erbe- und Rentebücher noch eine Notiz über ihn. Es erscheint nicht ausgeschlossen, dass ein gelegentlicher, glücklicher Fund uns später über die Persönlichkeit und andere Arbeiten des Meisters noch nähere Kunde giebt.

Dass die Englandsfahrer-Gesellschaft schon gegen Ende des Jahres 1424 den Thomasaltar in Auftrag gegeben hat, während sie erst am 28. September 1436 — nicht im Jahre 1435, wie Staphorst berichtet — die Kapelle in der St. Johanniskirche überwiesen erhielt, mag auffällig erscheinen. Indessen die Beschaffung des Altarbildes konnte sehr wohl erfolgen, bevor noch die Gesellschaft in einer der hiesigen Kirchen eine Stätte für ihre Gottesdienste fest erworben hatte. Vielleicht hat sich auch die Erwerbung der Kapelle in der Johanniskirche dadurch verzögert, dass die Kirche in jener Zeit durch eine Feuersbrunst heimgesucht ward, wie Karl Koppmann in dem in Gemeinschaft mit

C. F. Gaedechens und Martin Gensler veröffentlichten Werke über das St. Johanniskloster in Hamburg, S. 43, (herausgegeben von der Bürgermeister Kellinghusens-Stiftung, 1884) ausgeführt hat. Übrigens ist an dieser Stelle auf Grund der oben mitgeteilten Aufzeichnung von Koppmann erwähnt worden, die Englandsfahrer hätten am 4. Dezember 1424 mit der Anfertigung der Tafel, die sich in ihrer Kapelle befand, den Meister Francke beauftragt, ohne dass jedoch diese Nachricht mit den damals im Schweriner Museum vorhandenen Überresten des Altars in Verbindung gebracht ward.

In der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts war es noch nicht üblich, dass ein Maler seine Bilder mit einer Marke versah und dadurch als sein Werk kenntlich machte. Es ist daher nicht anzunehmen, dass die Buchstaben, die man auf der die Auferstehung Christi darstellenden Tafel auf den Gürteln der Wächter des Grabes erblickt — die Buchstaben K B lassen sich erkennen —, eine Beziehung auf den Namen des Künstlers enthalten. Sie sollen vielmehr ersichtlich lediglich zum Schmuck dienen. Auch auf dem Bilde „Die Geisselung Christi“ erscheint das Gewand des Hohenpriesters Kaiphas am Halsausschnitt in gleicher Weise verziert. Ebenso wenig wird der Wappenschild mit einem Hute, der auf dem letztgedachten Bilde an dem Baldachin des Stuhles befestigt ist, auf dem Pilatus Platz genommen hat und der Geisselung zuschaut, dem Künstler angehören. Man könnte daran denken, es sei das Wappen eines der beiden Älterleute der Englands-

fahrer, die den Meister Francke mit der Anfertigung des Altarschreines betrauten. Indessen das Wappen der Familie Bennyn ist uns noch nicht bekannt; die Familie Schiphouwer führte ein anderes, als das dargestellte. Im Mittelalter galt der Hut als ein Symbol der Hoheit und der obrigkeitlichen Stellung. Vielleicht ist der Wappenschild mit dem Hute nur in diesem Sinne an dem Richterstuhle des Pilatus angebracht worden.

Der Betrag von 100 Mark Lübisches, den die Englandsfahrer-Gesellschaft für den Thomasaltar verausgabt hat, erscheint uns gering; er stellt jedoch für jene Zeit eine nicht unerhebliche Summe dar. Der Silberwert der lübischen Mark war nämlich im Jahre 1424 mehr als viereinhalb so hoch, als der der späteren Courant-Mark. Die Summe von 100 Mark von 1424 entspricht daher rund 550 Mark in heutiger Reichswährung. Vor allem aber kommt in Betracht, dass sich die Kaufkraft des Geldes seitdem ganz ungemein verringert hat. Lehrreich ist dafür die Beköstigung des Lübecker Magisters Hermann Elers aus dem Jahre 1542, die Wilhelm Mantels veröffentlicht hat (Zeitschrift für Lübecksche Geschichte, Band 3, Seite 562 ff.). Sie zeigt, dass der gelehrte Magister sehr gut und reichlich gepflegt ward, und dass er keine Not litt. Dennoch zahlte er täglich für seine Beköstigung einschliesslich des lübischen Biers, das er trank, nicht mehr als einen lübischen Schilling. Der Schilling aber hatte schon damals nur noch den halben Silberwert gegen den des Jahres 1424. Die Englandsfahrer-Gesellschaft hat demnach eine recht bedeutende Summe für die Beschaffung ihres Altars verwendet.

Wie Peter Hestebarch uns den Namen des Meisters aufbewahrt hat, so scheint er auch für die Erhaltung seines Werkes Sorge getragen zu haben. In seiner Abrechnung ist nämlich ein Betrag von einer Mark aufgeführt, den er am 20. Januar 1542 dem Maler Cordt Hammensche für das Firnissen und Waschen und die teilweise Wiederherstellung des Bildes des Heiligen Thomas bezahlt hat. Vielleicht aber ist diese Ausgabe für ein anderes Bildnis desselben gemacht. Denn die Englandsfahrer besaßen in ihrem Gesellschaftshause ausser einem geschnitzten Marienbilde, welches Werner Gronenhagen im Jahre 1425 geschenkt hatte, noch zwei Bilder des Heiligen Thomas. Von diesen war das eine geschnitzt, das andere gemalt.

Wann der Thomasaltar, der im Jahre 1725, als Staphorst als Pastor an der St. Johanniskirche wirkte, noch an seinem Platze sich befand, aus der Kirche entfernt worden, ob das im Juli 1813 geschehen ist, als die Franzosen das Gotteshaus zu einem Magazin requiriert hatten und es in grösster Eile geräumt werden musste, oder erst im Jahre 1829 bei dem Abbruch der Kirche, hat sich trotz aller angestellten Nachforschungen bisher nicht aufklären lassen. Ebenso wenig, auf welche Weise der Altarschrein in den Besitz des Hauptmanns von Kirchner, eines dänischen Offiziers, gelangt ist. Dieser hatte das Kunstwerk im Jahre 1862 nach Paris gebracht und es zum Verkauf gestellt. Dort wurden damals die noch jetzt erhaltenen neun Tafeln des Altars für die Grossherzogliche Gemäldegalerie in Schwerin erworben.

Als Herr Johannes Amsinck das Archiv der Englandsfahrer-Gesellschaft dem Staatsarchiv übereig-

nete, gab er der Hoffnung Ausdruck, „dass diese unleserlichen und verstaubten Papiere einen Schatz interessanter Nachrichten ergeben möchten.“ Es würde dem Heimgegangenen zu nicht geringer Genugthuung gereicht haben, wenn er noch erfahren hätte, dass seine Fürsorge für die Erhaltung und Nutzbarmachung jener Archivalien ermöglichte, den Namen des grossen Meisters festzustellen, von dessen Hand die herrlichsten Denkmäler althamburgischer Kunst geschaffen sind. Es mag daher im Hinblick auf die Archivalien, die, für die Geschichte unseres Gemeinwesens von Wichtigkeit, noch vielfach verborgen und verstreut in Privatbesitz sich befinden, an dieser Stelle ausgesprochen werden, dass die Erhaltung solcher Dokumente und ihre Verwendung für wissenschaftliche Zwecke auf die Dauer nur gewährleistet ist, wenn sie dem öffentlichen Archiv übergeben werden, das, mit den nötigen wissenschaftlichen Kräften ausgestattet, in der Lage ist, für ihre sachgemässe Aufbewahrung beständig Sorge zu tragen und sie für die historische Forschung zugänglich zu machen.“ —

Hoffentlich gelingt es, da nun die Aufmerksamkeit auf unsern wiederentdeckten Meister gelenkt ist, weitere Nachrichten über den Meister und bisher unbekannte Werke seiner Hand aufzufinden. Der Name deutet auf eine eingewanderte Familie oder auf den eingewanderten Meister.

Sollte er selber aus Franken stammen, so müsste er als Kind nach Hamburg gekommen sein, denn in seiner Kunst ist nichts Fränkisches. Sie bildet eine Entwicklung der in Norddeutschland heimischen Überlieferung.

Den Hamburger Kunstfreunden bringt die Entdeckung Meister Franckes und die Zurückerwerbung seiner Werke reichen Gewinn. Die Vertrautheit mit seinem Wesen wird ihnen den Zugang zu der Kunst seiner Epoche erst eigentlich eröffnen. Von ihm aus werden sie rückschauend verstehen lernen, was vor ihm entstanden, und für die Erkenntnis der nachfolgenden Zeitalter wird er einen festen Standpunkt abgeben.

Um seine Eigenart zu würdigen, wird es nötig sein, einen Blick auf die hamburgische Kunst seines Zeitalters und auf die der übrigen gleichzeitigen Mittelpunkte der deutschen Kunstthätigkeit zu werfen.

* * *

Wären wir lediglich auf die erhaltenen Reste angewiesen, so liesse sich die erste Epoche kräftiger künstlerischer Entwicklung bei uns mit der Erwähnung der wenigen Miniaturen und Bilder abthun. Aber in den Dokumenten, die trotz aller Unglücksfälle aus jener fernen Zeit noch erhalten sind, finden sich einzelne Notizen, deren Zusammenstellung das Bild einer sehr bedeutenden Produktion ahnen lassen. Lappenberg hat das Verdienst, diese zerstreuten Materialien zuerst zusammengestellt und beleuchtet zu haben in seinen Beiträgen zur ältern Kunstgeschichte Hamburgs, veröffentlicht in der Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 1866. Seither haben sich einzelne Funde ergeben, aber es hat noch niemand eine gründliche Nachlese gehalten, und so bietet Lappenbergs Zusammenstellung immer noch die Grundlage, mit der wir

zu rechnen haben. Das Wesentliche hatte er 1841, also schon vor fast sechzig Jahren niedergeschrieben.

Maler, Glaser und Lederarbeiter standen in Hamburg ursprünglich in einer Zunft zusammen. Dass diese Verbindung auch anderswo vorkommt, in Köln, in Basel, in Osnabrück, weist auf ein starkes einigendes Band der drei Gewerbe. Es war die Malerei, die den Bilderschmuck auf den Schildern besorgte (woher noch heute das Verbum schildern und der Name Schilderei für Bild) und die Figuren und Ornamente der bunten Fenster lieferte. In dieser Verbindung ist ersichtlich, wie die Malerkunst aus dem Handwerk emporwächst: Das Wappenbild auf dem Schilde war einst ihre geläufigste und populärste Aufgabe. Unter den Ausgaben der Kämmerei wiederholt sich beständig der Posten für das Bemalen von Schildern im Rathaus.

Wir haben uns die Maler in allen bürgerlichen Verhältnissen als Handwerksmeister zu denken. Stirbt der Meister, so pflegt die Witwe, um das Geschäft zu versorgen, in kürzester Frist wieder zu heiraten. Das ist ein wichtiger Zug, der uns in auffallender Häufigkeit aus den norddeutschen Städten des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts berichtet wird.

Von der Stadt mieteten die Maler Buden für die Ausstellung ihrer Werke, wohl meist ihrer bemalten Schilder. Um 1350 mietete in Hamburg der Maler Hermann vom Rat eine Schilderbude um drei Pfund Pfennige jährlich.

Der älteste Hamburger Maler, von dem Lappenberg eine Notiz gefunden, Meister Stadingus, wird

1294 erwähnt, also vor sechshundert Jahren. Lappenberg meint, er wäre möglicherweise der Urheber des jüngsten Gerichts im Hamburger Stadtrecht von 1292. Es ist jedoch ein Werk des vierzehnten Jahrhunderts.

Aus dem vierzehnten Jahrhundert kennen wir schon eine Reihe von Malernamen. Der wichtigste ist Bertram von Minden. Von 1367 ab wird er sehr häufig erwähnt, malt Schilder, fertigt bemalte Holzstatuen und liefert 1383 die grosse Altartafel von St. Petri, wohl ein Schnitzwerk mit bemalten Flügeln. Er muss ein wohlhabender Mann gewesen sein. Erhalten scheint kein einziges seiner Werke. Doch dürfte ihm der Altar aus dem Archiv des St. Johannisklosters, der als ein Werk des Hinrik Funhof (1483) durch die Litteratur geht, nahestehen.

Die falsche Datierung rührt von einer Notiz bei Lappenberg her, der sich des eigenen Urteils über das Alter dieses Werkes enthielt.

Aus dem Archiv des Johannisklosters ist der Altar ins Museum für Kunst und Gewerbe gelangt. Durch das dankenswerte Entgegenkommen Justus Brinckmanns sind die bemalten Flügel jetzt der Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg überwiesen worden. Dort bilden sie nun eine höchst wertvolle Ergänzung der Werke Meister Franckes, denn sie bezeichnen die Stufe der Kunst vor seinem Auftreten.

Dem Charakter nach gehören sie ins Ende des vierzehnten Jahrhunderts und sind somit die ältesten Tafelmalereien, die aus der hamburgischen Kunst erhalten sind.

Auf der Aussenseite der Flügel ist die Verkündigung, auf der Innenseite links die Anbetung der Könige — ohne die Gottesmutter —, rechts die Darstellung im Tempel geschildert. Das Mittelstück bildet ein Schnitzwerk, die Geburt Christi. Das Ganze ist mithin als ein Marienaltar anzusehen. Dass die Krönung Mariä fehlt, muss gleich hervorgehoben werden. Auch unter den Bildern aus dem Marienleben auf dem Thomasaltar Meister Franckes tritt sie nicht auf. Für die Beurteilung Franckes ist es sehr wichtig, dass auf diesem Werke eines seiner Vorgänger vier seiner Motive vorkommen, die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel. Die Schnitzerei des Mittelstückes mit der Geburt Christi weist auf eine uralte Tradition. Maria kniet noch nicht vor dem Kinde, sie liegt noch auf dem Lager. Dies sehr alte Motiv wird im fünfzehnten Jahrhundert aufgegeben. Meister Francke kennt es nicht mehr.

Die Verkündigung ist in der herkömmlichen Weise geschildert. Auf dem linken Flügel kniet in rotem Gewande mit grünem Futter der Engel, die Rechte grüssend erhoben, in der Linken das Spruchband tragend. Sein Kopf steht im Dreiviertelprofil. Über ihm schwebt die Taube. Maria, auf dem rechten Flügel, kniet vor ihrem Betpult, dessen Vorderseite gesehen wird. Sie hat den Blick gesenkt. Die Rechte legt sie betuernd auf die Brust, die Linke hat sie im Schreck erhoben. Ihr Mantel ist blau mit grünem Futter. Den Hintergrund scheint, soweit vor der Restauration zu erkennen ist, ein bunter, gemusterter Stoff zu bilden.

Auch die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel folgen dem Herkommen. Der königliche Greis kniet, in der Rechten einen Korb mit Gold darbietend, die Linke auf das Knie stützend. Der bärtige König im mittleren Alter weist auf den Stern, der gekrönte Jüngling blickt auf den knieenden Greis. Auf der Darstellung reicht Maria dem Simeon über den Altar weg das Kind, das, den Kopf ängstlich dem Alten zugewandt, mit den Händen nach dem Hals der Maria langt. Hinter der Mutter Gottes steht eine Frau mit einer brennenden Kerze und einem Korb mit Tauben.

Der Hintergrund auf den Innenflügeln ist vergoldet. Über die Farbe lässt sich vor der Restauration nicht viel sagen.

Die Typen sind ziemlich derb bei den Männern, die der Frauen zum Teil sehr lieblich, namentlich das Köpfchen der Frau hinter der Mutter Gottes auf der Darstellung im Tempel. Eigentliches Naturstudium fehlt beim Körper und den Händen. Bei den Köpfen wirft es hie und da schon seinen Schatten voraus, so bei dem Kopf des königlichen Greises mit seinen buschigen Augenbrauen, wenn man solche Züge nicht eher Erinnerung als Naturstudium nennen will.

Unter den Werken der benachbarten Schulen steht diesen Bildern am nächsten der Grabower Altar, der in Lübeck 1379 entstanden ist. Die altertümlichen tutenförmigen Falten, die Art, wie die Arme in den Mänteln stecken und einzelne Typen, so der des Simeon mit dem quadratischen Vollbart, sind fast identisch.

Meister Bertram von Minden, dessen Epoche

dieser Altar vertritt, muss für die Beurteilung des Meisters Francke möglicherweise in Rechnung gesetzt werden. Seine Wohlhabenheit wird in seiner Beschäftigung in Hamburg ihren Grund haben. Und die Fülle der von ihm ausgeführten Werke muss seiner Art einen Einfluss auf die nächste Generation gesichert haben. Mittelbar oder unmittelbar könnte er der Lehrer Franckes gewesen sein, dessen erste Arbeiten vielleicht um 1410 anzusetzen sind. In der That finden sich bei Francke Anklänge an Westfälisches, doch sie sind nicht stark genug, um zur Annahme zu berechtigen, dass er selber etwa eine Lehrzeit in Westfalen durchgemacht habe; so dass sie aus einer auf Westfalen zurückgehenden Tradition in Hamburg sehr gut erklärt werden könnten. Aber alle diese Vermutungen stehen in der Luft. Es ist uns viel zu wenig Material erhalten, als dass wir mehr als ganz allgemeine Beziehungen mit Sicherheit nachweisen könnten.

*

*

*

Die spärlichen Notizen und die zwei Altarflügel sind ziemlich alles, was uns über die Malerei in Hamburg vor Meister Francke überliefert ist. Es möge in diesem Zusammenhange nicht unerwähnt bleiben, dass im Laufe des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts die Glasmalerei in Hamburg sich eifriger Pflege erfreut zu haben scheint, auch vom Senat. Es werden Geschenke von Glasfenstern erwähnt, die der Senat der Kirche zu Otterndorpe, in dem Hamburg verpfändeten Land Hadeln, der Klosterkirche zu Segeberg, der Kirche zu Bordesholm und zu Buxtehude, der zu Wilsnak in Mecklen-

burg, ja sogar der Hamburger St. Nikolaikapelle in Amsterdam sandte. Fast hat es den Anschein, als ob sich damals der Hamburger Senat einer blühenden Kunst bediente, um im vornehmen Sinne zu repräsentieren, denn auch seine Geschenke an einheimische Kirchen bestehen in derselben Epoche aus Glasfenstern. Auch im sechzehnten Jahrhundert begegnen wir noch einer sehr umsichtigen Fürsorge des Senats für die Entwicklung der heimischen Kunst.

Alles in allem lässt sich erkennen, dass im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert die kleine Hamburger Stadtgemeinde ein starkes Bedürfnis nach Kunst empfand, ein unvergleichlich viel stärkeres als heute, wenn die Menschenzahl und die wirtschaftliche Lage verglichen werden.

* * *

Das moderne Leben ist um die wichtigsten Provinzen, die ehemals Kunst trugen, ärmer geworden. Zur katholischen Zeit war die religiöse Stimmung der Nährboden der Kunst. Die Kirche brauchte sie nicht wie heute gelegentlich eines Neubaus, sondern von Geschlecht zu Geschlecht, denn die alten katholischen und protestantischen Kirchen wurden in ihrer Ausstattung niemals fertig.

Die Geistlichkeit verhielt sich zur künstlerischen Kultur ihrer eigenen Zeit bis gegen das Ende des vergangenen Jahrhunderts nicht ablehnend oder kämpfend wie heute, sondern mitlebend und mitschaffend, sie war stets modern, wie man es heute ausdrücken würde. Jede neue Stilwandlung fand unmittelbaren Einlass in das Heiligtum, soweit sie

nicht daraus hervorging. Noch im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert wurden in protestantischen Kirchen neue Hochaltäre im Zeitgeschmack errichtet.

Neben der Geistlichkeit sorgten in katholischer wie in protestantischer Zeit noch andere Mächte für den Schmuck der Kirchen. Bis zur Reformation haben in den norddeutschen Städten die Bruderschaften fast denselben Anteil an der Stiftung neuer Altäre und an ihrer Ausstattung mit kostbarem Gerät, Antependien und goldgewirkten Messgewändern wie die Kirche selbst. Nach der Reformation trat an die Stelle der Bruderschaft die Familie mit ihren Grabkapellen (Lübecker Dom) und Denkmälern.

Diese Bruderschaften lassen sich als eine Art geistlicher Versicherungsgesellschaften bezeichnen. Der Einzelne war wirtschaftlich zu schwach, durch eine hinreichende Zahl guter Werke und Messen das Heil seiner Seele in dieser und der andern Welt zu sichern. Deshalb pflegten die Berufsgenossen zu einer Vereinigung zusammenzutreten, die ihnen diese Last abnahm. Sie wählten ihren Schutzheiligen, erwarben das Recht, an einem Altar ihrer Kirche für das Seelenheil ihrer Angehörigen Messe lesen zu lassen, stifteten, wenn sie wohlhabend genug waren, ihren eigenen Altar und kauften oder bauten sich vielleicht gar eine eigene Kapelle. Neben dieser Sorge für das Messopfer ging eine ständige Armenpflege her. Beides entsprang der Furcht vor dem Fegefeuer und der ewigen Verdammnis. Dass die Bruderschaften neben ihren geistlichen Zielen auch die weltlichen der

Organisation ihres Arbeitsbetriebes verfolgten, darf dabei natürlich nicht übersehen werden.

Die Hamburger Englandsfahrer waren eine solche geistliche Brüderschaft. Wann sie gegründet wurde steht nicht fest, man nimmt an, in den achtziger Jahren des vierzehnten Jahrhunderts. Als Schutzheiligen hatten sie den grössten und modernsten Heiligen des englischen Volkes gewählt, den Heiligen Thomas von Canterbury. Von ihrem Reichtum zeugen der Umfang und die Bedeutung ihres Altars und der Besitz einer eigenen Kapelle als Kult- und Grabstätte.

* * *

Aus den schriftlichen Überlieferungen und aus dem einzigen Tafelbilde aus der Zeit vor Meister Francke lässt sich die Frage, wie weit er begonnene Arbeit der Heimat fortführte, wie weit er als Neuerer auftrat, nicht beantworten. Auf dem Hamburger Boden erscheint er uns als Bahnbrecher einer neuen Zeit. Doch könnte er die Anregungen dazu immerhin von aussen empfangen haben.

Es wird also nötig sein, in den benachbarten Provinzen Umschau zu halten, ob sich dort Künstler finden, denen Francke seine neuen Gedanken entlehnt haben könnte.

Wir haben es mit einer Lübecker, einer hannoverschen und weiterhin der westfälischen Schule zu thun.

Am nächsten liegt es, in der Lübecker Malerei nach etwa verwandten Werken Umschau zu halten. Adolph Goldschmidt hat 1889 die wichtigsten Denkmäler der Lübecker Kunst vor 1530 in Lichtdrucken

Nöhrings, mit einem sehr gründlichen Text begleitet, herausgegeben. Das Meiste findet sich noch heute in den Lübecker Kirchen und im historischen Museum. Es ist jedoch nichts darunter, das Meister Francke als Vorbild hätte ansehen können.

Auch in der hannoverschen Schule, deren relative Selbständigkeit neben der westfälischen vielleicht noch nicht genügend betont ist, finden sich, soweit die Lüneburger Goldene Tafel im Hannoverschen Provinzialmuseum und der sehr bemerkenswerte Buxtehuder Altar erkennen lassen, keine Spuren, dass die Entwicklung um 1420 der in Hamburg überlegen gewesen wäre. Der Altar aus Göttingen, den das Provinzialmuseum zu Hannover aufbewahrt, wurde in demselben Jahre gestiftet, in dem Francke den Kontrakt über den Thomasaltar unterzeichnete, 1424. Das Hauptbild stellt ebenfalls die Kreuzigung dar. Es ist ein Werk verwandten Stils, aber erheblich geringer und wesentlich altertümlicher im Charakter.

Aus der Bremer Lokalschule vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts sind, soviel ich erfahren konnte, nur die vier kleinen Bilder auf den Innenseiten des Reliquienschreines der Heiligen Cosmas und Damian erhalten geblieben, der jetzt in München aufbewahrt wird. Für das Verständnis Meister Franckes kommen sie nicht in Betracht.

Das nächste Produktionszentrum ist Westfalen, und hier dürfte man am ehesten hoffen, einem Vorläufer Franckes zu begegnen, denn die westfälischen Städte, Soest voran, hatten im vierzehnten Jahrhundert den ostdeutschen Städten ihren Überschuss an unternehmungsfreudigen Menschen abgegeben.

Goldschmidt führt an, dass von fünfzig Lübecker Familien, die nach Ortsnamen benannt sind, zwanzig aus Westfalen stammten. Westfälischen Ursprungs war auch das Lübecker Recht, und für die Malerei gilt wohl ursprünglich dasselbe, denn die Kultur war älter in Westfalen. In Hamburg lagen die Verhältnisse schwerlich anders als in Lübeck. Der am häufigsten erwähnte hamburgische Künstler vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts, der oben genannte Bertram von Minden, führt einen Familiennamen, der auf Westfalen weist. Auch lässt sich in der That nicht leugnen, dass die auf uns gelangten Reste der Malerei des vierzehnten Jahrhunderts in allen diesen niederdeutschen Kulturstrichen grosse Verwandtschaft haben. Aber die Entwicklung scheint doch seit den letzten Jahrzehnten vor 1400 in unabhängigem Parallelismus zu verlaufen.

Unter den westfälischen Bildern aus der Zeit von 1400—1420 giebt es nun, soweit ich sehen kann, keine, denen Meister Francke die neuen Gedanken, die er bringt, entlehnt haben könnte. Es finden sich wohl einzelne verwandte Züge, aber sie gehören eben dem ganzen Norden gemeinsam. Immerhin bleibt Goldschmidts Ansicht zu recht bestehen, dass die Kunst Franckes am nächsten der hannover-westfälischen verwandt sei. Werke von derselben Bedeutung wie die der seinen, sind uns von früheren oder gleichzeitigen westfälischen Meistern nicht überliefert.

Berühmter als alle bisher aufgeführten Schulen ist seit der Wiederentdeckung der älteren deutschen Kunst die kölnische. Sie galt lange Zeit als die

Lehrmeisterin ganz Deutschlands, überall suchte man zuerst ihrem Einfluss auf die Spur zu kommen, wenn es sich um die Wertung eines deutschen Bildes vor 1430 handelte. In jüngster Zeit hat man mehr auf die Selbständigkeit der verschiedenen deutschen Kulturzentren jener Tage achten gelernt und sieht eine aus dem Wesen der Zeit stammende Ähnlichkeit nicht gleich als Abhängigkeit an.

Wenn wir heute die gleichwertigen Bilder aus der Kölner Schule vor 1430 auf eine etwaige Verwandtschaft mit Franckes Kunst ansehen — es kommen eigentlich nur der Clarenaltar im Kölner Dom und die Madonna mit der Bohnenblüte im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln in Betracht und die interessante Kreuzigung der Familie Wasserfass —, so fällt es schwer, irgend eine nähere Beziehung zu entdecken. Was verwandt ist, erklärt sich aus der gleichen Zeit und der gleichen Rasse. Auf diese Sachlage innerhalb der niederdeutschen Kunst haben schon Woltmann-Woermann hingewiesen, und Schlie führt bereits in seinem Kataloge von 1882 seine Auffassung dahin aus, dass der Hamburger Meister trotz allgemeiner Verwandtschaft mit den Kölnern keineswegs aus ihrer Schule zu sein brauche. „Es kann vielmehr recht wohl angenommen werden,“ sagt er, „dass beide, ebenso die mehr oder minder verwandten verschiedenen westfälischen Meister dieser Zeit auf einem älteren gemeinsamen Boden der Kunst stehen, der den grössten Teil Deutschlands umfasst, und auf welchem sich, je nach der Lage der Landschaften, mehr oder minder verwandte Entwicklungsreihen im Laufe der Zeit bemerkbar machen.“

Der Hamburger Kunstfreund, der Meister Francke würdigen will, wird jedoch nicht dabei stehen bleiben, die verwandte Kunst in Lübeck, Hannover, Münster, Soest und Köln kennen zu lernen.

Er wird nach und nach die Kreise weiter ziehen und in den mittel- und süddeutschen Sammlungen studieren, was es an grosser deutscher Kunst aus Franckes Zeit gleichwertiges giebt. In Frankfurt am Main wird er im Städtischen Museum (nicht mit dem Städelschen zu verwechseln) die liebliche Darstellung des Paradieses aufsuchen, die vielleicht der Frankfurter Lokalschule entstammt; im Darmstädter Museum den Ortenberger Altar, in der Lorenzkirche zu Nürnberg den Imhofaltar, der fast gleichzeitig mit dem Thomasaltar der Hamburger Englandsfahrer entstanden ist; in der Münchner alten Pinakothek die heilige Veronika, die Friedrich Schlie unserm Francke zuschreiben möchte (mündliche Äusserung), die aber doch wohl eher kölnisch ist; und im Nationalmuseum den Bamberger Altar von 1429, ein Hauptwerk der Nürnberger Schule, und den etwas älteren Pähler Altar. In Berlin ist dann noch der ebenfalls auf Nürnberg zurückgehende Deichslersche Altar zu vergleichen, und damit wäre so ziemlich erschöpft, was an deutschen Tafelbildern höchsten Ranges aus der Zeit vor 1430 unsere Tage erreicht hat.

Und wenn er dann zurückkehrt zu den Werken des alten hamburgischen Meisters, dessen Erkenntnis ihm den Schlüssel zum Eindringen in die gesamte gleichzeitige Kunst in die Hand gegeben hat, dann wird er sich sagen dürfen, dass Meister Francke neben dem allerbesten besteht, was seine

Zeit in Deutschland vermocht hat, und dass er als koloristische Begabung alle seine Genossen überragt.

Aber die Vorbedingung, sich diese Erkenntnis aus eigener Arbeit zu erwerben, liegt in einer vorurteilslosen, geduldigen Vertiefung in die Werke des Meisters, deren Besitz von jetzt ab einen Ruhmestitel unserer Sammlungen bildet.

Wir dürfen an diese Betrachtung gehen in dem Bewusstsein, dass Meister Francke der erste grosse deutsche Künstler ist, von dem wir ein volles Dutzend zweifellos ihm gehöriger Bilder kennen, und dessen Entwicklung wir in grossen Zügen zu verfolgen im stande sind.

ZUR CHARAKTERISTIK DES MEISTERS

Im achtzehnten Jahrhundert, dem das neunzehnte gewohnt war, alles Böse nachzusagen und zuzutrauen — was diesem sicher vom zwanzigsten heimgezahlt wird —, im achtzehnten Jahrhundert besass man sehr viel mehr Pietät und historischen Sinn als in der ersten Hälfte des neunzehnten. In Hamburg bildet 1725 in seinem grossen Werk Staphorst Gemälde des fünfzehnten Jahrhunderts ab. Bis in die neunziger Jahre wurden mittelalterliche Gemälde in unsern Kirchen renoviert. So geschah es 1792 mit dem Kreuzigungsbilde in St. Katharinen zu Hamburg. Im nächsten Jahrzehnt war freilich die Stimmung schon völlig umgeschlagen. Der Inhalt unseres Domes, eine grosse Gemäldegalerie und ein reiches kulturhistorisches Museum, ist nach 1806 verschwunden. Allerdings erhoben sich damals bereits Stimmen gegen den Vandalismus.

Wilhelm Tischbein, dessen Bildung noch aus dem achtzehnten Jahrhundert stammte, beklagt in seinen Lebenserinnerungen (Band 2) die Zerstörung des Hamburger Doms und ergeht sich dabei in Erinnerungen an die künstlerischen Eindrücke, die er

von den alten Bildern empfangen hatte. Dabei kommt eine Stelle vor, die wohl auf den Christus als Schmerzensmann bezogen werden kann: „Da waren die drei schönen Jungfrauen“, heisst es bei ihm, „der grosse Christoph, eine grossartige Figur, wohlgezeichnet und gemalt, auch mehrere Christusköpfe, darunter einige von alten Meistern, die aber nicht das Harte zeigten, das gewöhnlich solche Bilder haben. Eines besonders glich sehr der Manier des Mantegna und war breit und rund wie ein Correggio.“

Vielleicht giebt uns diese Bemerkung den Schlüssel, weshalb gerade der Christus als Schmerzensmann erhalten blieb. Man mag ihn allgemein für italienisch gehalten haben, und davor hatte man Respekt und gab ihn in die Petrikerche.

Dann ist es lange still über die Werke unseres alten Meisters. In den Publikationen über hamburgische Altertümer wird nichts von ihm erwähnt.

Franckes Name wird zuerst genannt in der mit Hülfe der Kellinghusen-Stiftung erschienenen Publikation über das Johanniskloster von Gaedechens und Koppmann.

Eingehender hat sich die Forschung mit Meister Francke erst seit dem Erscheinen des Schweriner Katalogs von Friedrich Schlie beschäftigt (1882), und Schlies grosses Tafelwerk (1898) hat ihn eben erst weiteren Kreisen erschlossen.

Die erste Würdigung seiner Eigenart stammt jedoch aus früherer Zeit und von einem Hamburger Landsmann, dem berühmten Bilderkenner und Direktor der Berliner Gemäldegalerie, Friedrich Waagen. Er lernte die Schweriner Sammlung erst

spät kennen, und hat seine Notizen für den Druck nicht mehr verwertet, so dass sein günstiges Urteil über den Altar in Schwerin erst durch Schlie allgemein bekannt wurde, der in seinem grossen Kataloge Waagens handschriftlich erhaltene Notizen abdruckt. „Von einem trefflichen Meister, sagt Waagen über die Tafeln, deren Herkunft er nicht kannte, der noch nicht unter dem Einfluss der Kunst der van Eyck steht. Ganz ähnliche Typen, wie sie die kölnische Schule hat, doch mit mehr Feinheit der Bewegungen und mit mehr Individualisierung“. Er rühmt den edlen und feinen Ausdruck im Kopf der Maria bei der Geburt des Kindes, die sprechenden Motive in der Anbetung der Heiligen drei Könige, die sehr individuell gehaltenen Köpfe in der Flucht des Heiligen Thomas, die gute Zeichnung der Hände und ganz besonders die Bewegung der rechten Hand des Heiligen, die Teilnahme der Ritter bei der Enthauptung des Heiligen u. a. m. Weniger gut gefallen ihm die Einzelheiten auf den inneren vier Passionstafeln, wie die etwas gewaltsamen Motive in der Kreuztragung, der magere Leichnam in der Grablegung und die etwas steife Bewegung des auferstandenen Christus. Dagegen hebt er auch hier wieder mit Recht hervor die edle Bildung der Frauen in der Kreuztragung, die sehr individuell gehaltenen guten Köpfe des Johannes, Nikodemus und der Maria, und die Teilnahme der übrigen Frauen in der Grablegung, sowie endlich die geschickte Behandlung in den Grabeswächtern auf dem Bilde der Auferstehung.

Schlie weist dann in seinem Kataloge von 1882 nach, dass die Schweriner Tafeln vom Altar der

Englandsfahrer in der Johanniskirche zu Hamburg stammen und dass der Christus als Schmerzensmann im Leipziger Museum von derselben Hand sei.

Er fasst im Katalog von 1882 sein Urteil wie folgt zusammen: „Es ist gewiss, dass wir hier ein vortreffliches Werk jener archaischen Kunst vor uns haben, welche sich über einen grossen Teil Deutschlands erstreckt und in Köln zu besonderer Blüte gelangt.“

In seiner Publikation der Werke des Hamburger Meisters nennt Schlie den Schmerzensmann „ein herrliches Werk altkirchlicher Inkunabelkunst, unter ihnen geradezu ein Werk allerersten Ranges.“

Firmenich-Richartz sagt, auf Schlies Forschungen gestützt, in seinem 1895 in der Zeitschrift für christliche Kunst veröffentlichten Aufsatz über Wilhelm von Herle und Wynrich von Wesel (Seite 247): „In den dreissiger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts scheint ein genialer Maler diese (neuen) Anschauungen zuerst in den nordischen Hansestädten angebahnt zu haben, einige seiner vortrefflichsten Werke deuten auf Hamburg als Stätte seines künstlerischen Schaffens. Ein grosses, um 1435 vollendetes Altarwerk aus der Kapelle der Englandsfahrer in der abgerissenen St. Johanniskirche zu Hamburg, von welchem das Grossherzogliche Museum zu Schwerin neun Tafeln bewahrt, bietet den Ausgangspunkt zur Wertschätzung des hochbedeutenden Meisters, dem ich auch „Christi Leichnam von Engeln umgeben“ in der Kunsthalle, ein Meisterwerk herber Charakteristik, und das Tafelbild desselben Gegenstandes im städtischen Museum zu Leipzig zuweisen möchte. Ein ver-

wandtes Streben nach Naturwahrheit verbindet auch diesen niederdeutschen Realisten mit seinen rheinischen Zeitgenossen.“

Sehr eingehend charakterisiert Adolph Goldschmidt den Hamburger Meister in seiner Besprechung der Publikation Schlies (Repertorium 1898). Auf den wenigen Seiten giebt er eine Darlegung der Art des Meisters, weist darauf hin, dass ein aus dem Kloster Preetz stammender Altar in Kopenhagen eine etwas veränderte Kopie der fast zerstörten Kreuzigung des Hamburger Altars biete, und macht auf die nahe Verwandtschaft des Göttinger Altars im Welfenmuseum zu Hannover aufmerksam, der 1424 von Hermann von Duderstadt der Barfüsserkirche zu Göttingen gestiftet worden. Die engeren Beziehungen des Hamburger Meisters mit der hannoverschen und westfälischen Schule betont er zuerst ausdrücklich. Goldschmidts Charakteristik des Meisters Francke ist das Eindringendste, was bisher über ihn gesagt ist.

In ihren Gutachten über die Erwerbung des Schweriner Bildes äussern sich Bode und Woermann über den Hamburger Meister.

Bode fasst in grossen Zügen die Situation zusammen:

„Mit den Bildern der Schweriner Galerie, vor allem mit der grossen Folge des Hamburger Meisters aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, bekommt die Kunsthalle, ihren alten Bestand eingerechnet, eine Sammlung, welche die Entwicklung der Kunst in Norddeutschland an ihrem Hauptplatze in einer so langen Abfolge und so bedeutend und mannigfaltig zur Anschauung bringt,

dass dadurch eine Kunst, von der man bis vor kurzem noch kaum etwas ahnte, wieder ersteht. Nicht in Lübeck, sondern in Hamburg ist selbst schon im fünfzehnten Jahrhundert der eigentliche Sitz der norddeutschen — oder soll man sagen der Hansakunst (im engeren Sinne) gewesen; das wird vor dem Schmerzensmann und den Schweriner Bildern niemand mehr bezweifeln können.“

Woermann giebt eine bündige Einschätzung des Meisters:

„Die Bilder des Hamburger Meisters in der Schweriner Galerie nehmen unter den deutschen Werken der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts einen künstlerisch wie kunstgeschichtlich gleich hohen Rang ein. Stilgefühl und lebendige Naturbeobachtung erscheinen in diesen Werken in bewundernswerter Weise gepaart. Im ganzen Bereiche der niederdeutschen Kunst giebt es aus jener Zeit kaum ein Werk, das dem Altarwerke, dem diese Tafeln angehören, an charakteristischer Kraft und innerer Bedeutsamkeit gleich käme.“

Bei der Besprechung der Publikation von Schlie sagt schliesslich Max Friedländer in der Zeitschrift für bildende Kunst 1899 über Meister Francke: „Die Individualität des wahrhaft grossen Meisters spricht stark genug aus der reichen, drastischen, zuweilen visionären Erzählung. Die Geschichte der Hamburger Malerei beginnt mit diesem Meister so glanzvoll, dass auf alles Spätere, vom Westen abhängige, ein langer Schatten fällt.“

Die Ergebnisse der bisher von der deutschen Forschung gefällten Urteile lassen sich dahin zusammenfassen, dass wir in Meister Francke einen

der bedeutendsten deutschen Künstler seines Zeitalters zu sehen haben, dass seine Werke dem Besten ebenbürtig sind, was uns aus der Zeit vor dem Einsetzen des niederländischen Einflusses erhalten ist.

*

*

*

Die elf zweifellosen Bilder Meister Franckes, von denen die Kunsthalle zehn besitzt, sind untereinander so verschieden, und jedes ist so inhaltreich, dass sie über die Art seiner Begabung umfassenden Aufschluss gewähren.

Dass sie nicht demselben Stoffgebiet angehören, muss als wichtiger Glücksfall betont werden. Zwei Bilder behandeln den Schmerzensmann, fünf die Passion, zwei das Leben der Jungfrau Maria, zwei das des Heiligen Thomas von Canterbury.

Besonders wertvoll erweist es sich, das Meister Francke das Thema des Schmerzensmannes in zwei weit auseinanderliegenden Epochen der Entwicklung gestaltet hat und dass er in der Legende des Heiligen Thomas einen Stoff vor sich hatte, für den es, soweit wir sehen können, innerhalb der norddeutschen Kunst keine Überlieferung gab. Er war hier ganz auf sich selbst angewiesen, und bei der Lösung dieser Aufgabe musste sich am deutlichsten offenbaren, was er Eigenes in sich trug. Wir erblicken ihn also in den Passionsbildern in seinem Verhältnis zur Tradition und in seinen Thomasbildern zugleich in seiner Entfaltung auf neuem Boden.

Francke steht in der Entwicklung der Kunst an einem kritischen Übergangspunkte. Er tritt

nicht, wie die gleichzeitig in den Niederlanden schaffenden Brüder Eyck, auf die höchste schnell erklommene Stufe einer langsam vorbereiteten Ausbildung und Erweiterung der künstlerischen Absichten und der künstlerischen Mittel. Nach ihm hätte ein anderer, auf seiner Lebensarbeit fussend, die Kunst zum höchsten Ziel führen müssen. Das sollte nicht eintreten. Wie wir ihn sehen, stellt Meister Francke alles in allem das Äusserste dar, was der westfälisch-niederdeutschen Kunst jener Epoche aus sich selbst heraus zu erreichen beschieden war. Im zweiten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts beginnt der Einfluss der schneller zum Ziel gelangten nahe verwandten Niederländer im ganzen deutschen Norden die eigene Triebkraft zu lähmen.

Aus der Erfahrung des neunzehnten Jahrhunderts lässt sich der geistige Zustand eines Meisters, der um 1400—1420 seine ersten Werke schuf, nicht begreifen. Freilich hat die Kunst auch im neunzehnten Jahrhundert von vorn angefangen. Aber in anderm Sinne als um 1400. Das neunzehnte Jahrhundert hatte hinter sich die künstlerische Produktion von vier unendlich reichen und immer neue Hochgebirge künstlerischen Vermögens aufwerfenden Jahrhunderten. Es stand unter dem Bann vorhandener grosser Kunstwerke, die es zu erreichen verzweifeln musste, geschweige denn zu übertreffen. Der Künstler des anhebenden fünfzehnten Jahrhunderts blickte dagegen auf einige wenige Geschlechter von Tafelbildmalern zurück, die eins dem andern nur ein mageres Erbe zur Vermehrung übermacht hatten. Er hatte keine un-

erreichbaren und unübertrefflichen Vorbilder über sich wie seine Nachfolger vier- oder fünfhundert Jahre später. Einer jungen Welt angehörig, blickte er in seiner Kunst auf ein Ziel in der Zukunft und nicht zurück auf eine von andern erstiegene Höhe in der Vergangenheit.

Für die Malerei als Gesamtkunst gab es eine Tradition, die ununterbrochen bis zur Antike zurückführte. Aber die Tafelmalerei war neu, kaum ein Jahrhundert alt. Bis um das Jahr 1300 herrschte die Wandmalerei vor. Als dann die Malerei auf die Tafel übertragen wurde, kam eine neue Triebkraft zur Entfaltung. Es war, wie wenn ein Baum in neues Erdreich verpflanzt wird.

Anfangs behandelte man die Tafel für den Altarschmuck wie ein Stück Wand. Man teilte die rechteckige Fläche in Kreise und Zwickel und füllte sie mit denselben Bildern, die man von der Wand gewohnt war, und auch die künstlerischen Ausdrucksmittel blieben zunächst dieselben.

Im Moment, wo man die Kreisteilung aufgab und die rechteckige Fläche vor sich hatte, gegen 1350, begann die neue Entwicklung der Malerei. Alle die tausendmal wiederholten Motive wurden umgewandelt und in der Technik trat das Streben auf, die Wirklichkeit der beobachteten und scharf analysierten Naturerscheinung nachzubilden. Der Realismus ist ein Erzeugnis der Tafelmalerei gewesen.

*

*

*

In demselben Jahre mit Meister Francke, 1424, begann Hubert van Eyck den berühmten Genter Altar, dessen neue Technik, die man der Über-

lieferung nach Ölmalerei nennt, der Kunst ein neues Ausdrucksmittel gab. Bekanntlich sind wir über das eigentliche Wesen dieser Technik nicht unterrichtet. Nur das steht fest, dass es keine Ölmalerei in unserem Sinne war.

Über das Bindemittel, das Meister Francke verwendete, wissen wir nicht viel besser bescheid. Wahrscheinlich bediente er sich des Eiweiss. Aber das lässt sich mit voller Sicherheit nicht sagen.

Bei seiner grossen Begabung ist es von vornherein zu vermuten, dass er auch in der Technik sich nicht damit begnügte, die überkommene Weise unverändert anzuwenden. Für das Neue, das er auszudrücken hatte, konnte ihm der dünne, fast durchsichtige Farbauftrag, den sein Vorgänger auf den Flügeln des Altars aus dem Harvestehuder Kloster anwandte, nicht mehr genügen, und wenn wir die Erfahrung zu Rate ziehen, die uns andere auf Erweiterung des Gebietes der künstlerischen Anschauung und des künstlerischen Stoffes ausgehende Epochen an die Hand geben, erscheint es uns als selbstverständlich, dass wir bei ihm nach einer eigenartigen Behandlung der künstlerischen Technik zu suchen haben.

In der That genügt ein flüchtiger Blick, zu erkennen, dass Meister Francke in der Anwendung der Temperamalerei, eben der Bindung der Farbe durch Eiweiss, seine eigenen Wege geht. Er trägt die Farbe weit kräftiger auf als vor ihm Sitte war. In den Köpfen, den Gewandfalten namentlich, geht er sogar auf einen pastosen Auftrag aus, der die Pinselstriche einzeln noch erkennen lässt. Diese Köpfe, vertrieben (so dass man die einzelnen Striche

nicht sieht) untermalt, erhalten durch die in ihrem ganzen Verlaufe sichtbaren, zuletzt aufgesetzten Lichter an Kinn, Mund und Nase etwas auffallend Einfaches und Grosses, das man in so früher Zeit nicht erwartet. In dieser Beziehung sind vor allem die Köpfe auf dem Martyrium des Heiligen Thomas lehrreich. Ein so breiter Vortrag ist mir bei keinem gleichzeitigen Bilde erinnerlich mit Ausnahme eines einzigen, der Rückseite der Madonna mit der Bohnenblüte im Kölner Museum.

Aber abgesehen von der reicheren Ausbildung und vielseitigeren Ausdrucksfähigkeit bleibt die Technik Franckes doch die bis auf die van Eyck allgemein übliche.

Nach dem selten durchbrochenen Brauch der Zeit sind die Bilder auf Tafeln von Eichenholz gemalt. Das Holz ist mit einem ziemlich dicken Kreidegrund bedeckt. Auf diesen weissen Grund sind die Farben mit einem Bindemittel aufgetragen, das nicht nachdunkelt, wie dies beim Öl der Fall zu sein pflegt. Der Goldgrund ist nur bei den golddurchwirkten Gewändern unter die bemalte Fläche geführt. Hier ist die Farbe, wie an dem Mantel auf dem Martyrium des Heiligen Thomas deutlich erkennbar, auf den Goldgrund aufgetragen.

Das helle, leuchtende Aussehen der Bilder Meister Franckes pflegt regelmässig auch dem Laien aufzufallen, der sich alte Bilder nicht anders als dunkel und trüb vorstellen kann. Diese gute Erhaltung ist nicht, wie stets wieder vermutet wird, das Ergebnis einer Wiederherstellung, sondern die Folge einer sehr soliden Technik und ihrer gewissenhaften Anwendung. Zur Zeit Franckes wurde

durch die strengen Vorschriften der Zünfte mit der äussersten Vorsicht und Unsicht vorgebaut, dass das Kunstwerk in sich die Gewähr der Dauerhaftigkeit und Unveränderlichkeit bot, und eine unerbittliche Beaufsichtigung sorgte dafür, dass die Holzart und der Zustand der Holztafeln, die Zurichtung des Kreidegrundes, auf den die Farben aufgetragen wurden, die Güte des Farbenmaterials und die Reinheit des zur Anwendung kommenden Goldes den strengen, auf Erfahrung gestützten Anforderungen entsprachen. Obendrein pflegte auch in den Kontrakten über die Ausführung der Altäre von den Auftraggebern ausdrücklich bedungen zu werden, dass alles so gediegen hergestellt werde, wie es sich gehöre, wie es Brauch sei; oder wie sonst die Formeln lauteten.

Wo immer die auf solche Weise ausgeführten Bilder in schlechter Erhaltung auf uns gekommen sind, tragen schädliche äussere Einflüsse die Schuld, Feuchtigkeit des Aufbewahrungsorts, Einführung neuer Heizungen, dauernde Erschütterung durch wachsenden Wagenverkehr oder gar Eisenbahnanlagen, die Ungeschicktheit der Restauratoren oder die dem Menschen angeborene Zerstörungslust.

*

*

*

Der erste mächtige Eindruck der Wände, an denen Meister Franckes Bilder hängen, wird durch die Farbe bestimmt. Wer zum ersten Male den Saal betritt, muss sich fragen, wo er, von alten Kirchenfenstern abgesehen, so viel Glut, Pracht und Glanz bei so viel Milde und Weichheit gesehen hat. Es hält schwer, gleichzeitige oder

spätere Bilder namhaft zu machen, deren im edelsten Sinne dekorativer Wert so hoch steht.

Von keinem der gleichzeitigen oder vorhergehenden deutschen Meister besitzen wir ein so ausgiebiges Material, sein Verhältnis zur Farbe untersuchen zu können. Meister Francke steht koloristisch ganz allein. Mit den Kölner Künstlern auf gleicher Stufe hat er keine Verwandtschaft. Ein wenig berührt er sich mit den Westfalen, aber auch nur in einzelnen wenig bedeutenden Zügen. Ihre Vorliebe für die rote Architektur teilt er nicht. Auf der Geisselung erinnert nur ein roter Bogen mit Zinnen an die Art der benachbarten Schule. Sonst ist seine Architektur grau. Auch die bunte, fleckige Pracht der Brokatgewänder, in denen die gleichzeitigen Westfalen ihre Freude an Glanz und Pomp kundgeben, drängt sich bei Francke nicht auf. Das zeigt sich am deutlichsten an der Anbetung der Könige, die von dem Augenblick, wo die Künstler sich am bunten Schein erfreuen gelernt hatten, im Norden wie im Süden mit Vorliebe für die Ausbreitung goldgewirkter Gewänder benutzt wurde. Keiner der heiligen Drei trägt bei Francke Brokat. Nur einmal steht ein leuchtender Brokatstoff im Mittelpunkt einer Komposition, auf dem Martertod des Heiligen Thomas, und in diesem Falle ist er durch das Thema bedingt. Und nur einmal kommt bei Francke der bei den Westfalen so beliebte Silberbrokat vor, auf dem nur in einem kleinen Stück sichtbaren Untergewande des Pilatus (Geisselung).

Francke wird nie flau oder gleichgültig, nie bunt oder laut. Seine Farbe bleibt immer har-

monisch, auch wo er mit den stärksten Mitteln vorgeht.

Seine auf uns gelangten Werke legen die Entwicklung seines Verhältnisses zur Farbe dar. Auf dem Leipziger Christus als Schmerzensmann, seinem Jugendwerk, tritt er koloristisch aus dem Rahmen der Schule noch nicht heraus. Alles ist noch unpersönlich. Der Thomasaltar zeigt ihn schon ganz auf eigenem Boden, der Christus als Schmerzensmann in Hamburg, sein spätestes Werk, offenbart sodann eine Fähigkeit koloristischer Erfindung, die an die Kunst der Japaner gemahnt.

Meister Francke gehört einer Epoche an, die sich eben, und zum ersten Mal, mit vollem Bewusstsein in der Tafelmalerei dem ästhetischen Genuss der Farbe hingiebt. Kunst und Leben decken sich darin nicht immer. Zu einer Zeit, wo die Tracht von koloristischen Neigungen beherrscht wird, kann die Malerei koloristisch minderwertig oder befangen sein. So bewies im neunzehnten Jahrhundert die Frau in ihrer Toilette ein ungebrochenes Gefühl für Farbe, während einflussreiche Malerschulen die Farbe verneinten, in akademischer Gleichgültigkeit gegen die Farbe verharrten oder sie im Anschluss an die nachgedunkelten alten Meister ins Braune und Trübe führten. Im vierzehnten Jahrhundert sind die uns erhaltenen Reste der wirklich getragenen Stoffe weit üppiger und reicher in der Farbe als die Bilder ahnen lassen. Der Unterschied zwischen den Bildern von 1350 und 1420 ist ganz ausserordentlich gross. Wir können dies auch an dem aus Hamburg erhaltenen Material nachweisen. Die vier Bilder aus dem Archiv des

Johannisklosters — etwa um 1380 — offenbaren koloristische Absichten in unvergleichlich geringerem Grade als Franckes Thomasaltar.

Die frischen Sinne seiner Zeitgenossen ergötzen sich an dem ganzen Umfang der Möglichkeiten. Es giebt keine Farbe, die im Prinzip ausgeschlossen wäre.

Später kommen Epochen, in denen das Gefühl für ganze Gruppen wie unempfindlich erscheint. So vermeidet man im siebzehnten Jahrhundert auf niederdeutschem Boden lange Zeit das Blau. Rembrandt ist auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung ein schlagendes Beispiel dafür. Doch findet sich dieselbe Neigung auch in der Hamburger Kunst seit 1600, wie das Bildnis der Gertrud Moller, das grosse, der Überlieferung nach Snitgersche Familienbild und die Gesellschaftsstücke von Scheits bezeugen. Im achtzehnten Jahrhundert wird dann umgekehrt das Blau die Lieblingsfarbe.

Franckes Geschmack ist dagegen noch ganz universell. Blau, Grün, Rot und Gelb kommen bei ihm in allen Abstufungen vor.

Rot, Blau, Grün und Weiss — sehr auffallend für jene Zeit — sind seine Lieblingsfarben. Gelb tritt seltener auf und wird meist dem Orange zugewendet. Rein erscheint es nie; in grösserer Fläche, aber sehr gebrochen, nur einmal auf der Kreuzschleppung.

Am reichsten wandelt er das Rot ab. Er hat keine Mischung, die sich wiederholt, er wird nicht müde, immer neue Abstufungen dieser seiner Lieblingsfarbe zu erfinden. Auf manchen Bildern kommen drei, vier verschiedene Charaktere des

Rot vor und meist in grossen Flächen. So auf der Anbetung der Könige, wo die Abstufung bis zum zarten Rosa reicht, auf der Geburt Christi, wo Gott Vater in sattem Purpur gegen die goldene Scheibe seines Heiligenscheins steht, umgeben vom Krapprot des Himmels, während sich unten das leuchtende Rot eines Flügelpaares ausbreitet. Er tönt es bald nach Gelb, wie in dem wundervollen Mantel des knieenden königlichen Greises, bald nach Blau, wie beim Gewande des reitenden St. Thomas oder im Mantel Christi.

Sein Blau ist fast ebenso mannigfaltig und immer sehr edel. Am herrlichsten tritt es im Gewande der Jungfrau Maria in der Gruppe der Frauen unter dem Kreuze auf. In höchster Zartheit verbindet es sich mit weissem Hermelin auf dem Gewande des weisenden Königs und mit Rot bei dem Untergewande der weiblichen Gestalt rechts auf der Gruppe unter dem Kreuz.

Man muss einmal von Bild zu Bild alle Abschattungen des Blau nach Rot oder Gelb hin verfolgen und nachfühlen, wie er für jede Nachbarschaft der Farben andere Blau oder Rot bereit hat und wie er seine gebrochenen Blau auf dem Mantel des Heiligen Thomas und des Pilatus mit Gold durchsetzt.

Auffallend verschieden verwendet er das Weiss, doch hat es nie den bläulichen Ton, den später Rogier liebt. In der Regel steht es sehr ruhig und unauffällig in der Gesamthaltung, so das Fell des Schimmels auf der Flucht des Heiligen Thomas. Beim Kleide der Jungfrau Maria auf der Geburt Christi leuchtet es, durch Ränder in Gold und er-

loschenem Purpur gehoben, sanft aus der Umgebung von stumpfem Blau und mildem Rot heraus. Auf dem grossen Christus als Schmerzensmann werden Teile der Oberseite des Mantels in kaltem, fast hartem Weiss sichtbar, aber es sind nur kleine, wenig auffallende Partien. Bei den Bildern auf Goldgrund fehlt das Weiss fast ganz und gar. Ebenso ein ausgesprochenes Blau. Dieses hatte der Künstler sich bezeichnender Weise für das grosse Mittelbild der Kreuzigung aufgespart, das von den vier tonigen Bildern auf Goldgrund eingerahmt wurde.

Das Grün, dessen Haltbarkeit und Beständigkeit in unserer heutigen Malerei so problematisch ist, zeichnet sich bei Francke durch grosse Frische aus. Es hat offenbar gar nicht gelitten. Seine Mannigfaltigkeit ist nicht ganz so gross wie die des Rot. Aber es ist doch jedesmal ganz individuell erfunden. Francke stellt es gern mit Weiss und Gelb — als Farbe oder als Gold — zusammen. Über den goldig-grünen Mantel der Magdalena unter dem Kreuz fällt in weicher Flut das goldene Haar, und darüber liegt das weisse Kopftuch. Auf dem Martertod des Heiligen Thomas steht links in der Tracht der Ritter das satte, klare Grün herrlich neben Weiss und dunkel-lasiertem Silber und Gold auf dem roten Grund. Das Grün des Mantels, den der jüngste König in der Anbetung trägt, hat Weiss, Rot und ein mildes Blau als Nachbarn. Auch verschiedene Russischgrün kommen schon vor. Sehr mannigfaltig sind die nach Braun oder Blau ausweichenden grünen Töne der vier Bilder auf Goldgrund.

Die Abstufung, in der Meister Francke die Farben giebt, reicht von einem Fortissimo an Glanz und Pracht bis zu der zartesten, tonigen Unbestimmtheit. Was er in dieser Beziehung auszudrücken vermag, zeigen die goldigen Fliesen auf dem Martertod des Heiligen Thomas und die grünlichen auf der Geisselung.

Zu der Qualität des einzelnen Tones an sich und der harmonischen Gesamthaltung der einzelnen Tafeln kommt dann noch ein weiteres Moment, das von der seltensten koloristischen Begabung zeugt, und wofür in der frühen Zeit in Deutschland ein Seitenstück fehlt. Meister Francke stimmt seine Bilder auf kalte oder warme Farbenharmonie.

Dies geschieht am Auffallendsten bei dem spätesten Werk, dem Hamburger Christus als Schmerzensmann. Es wirkt auf der Wand zwischen den leuchtenden rotgrundigen Bildern ganz silbrig. Hier hebt er den kalten Leichenton des nackten Körpers von einem kalten Rot des Mantels ab und lässt dahinter auf kaltem, dunkelblau-grünen, kaum noch als Farbe wirkenden Grunde eine Harmonie kalter, heller und dunkler Grün und Blau spielen, während im unteren Teil die Rot und Grün nach der warmen Seite ausklingen. So wachsen von unten die warmen Farben in die kalten des oberen Teils hinein, und die Hauptmasse des Bildes hat bei aller Pracht und Kraft eine zarte silbrige Haltung.

Das koloristisch sehr starke grosse Mittelbild der Kreuzigung rahmt er ein durch die vier in warmer Stimmung wirkenden Bilder aus der Passion, auf denen alle Farbe tonig herabgemildert ist.

Jedes einzelne seiner Gemälde ist koloristisch ein Individuum. Er wiederholt sich nie. Bald stellt er ein leuchtendes Rosa (Anbetung der Könige), bald ein zartes Weiss (Geburt Christi), bald ein sattes Grünblau mit Gold (Martyrium des Heiligen Thomas), bald ein Schwarz, Rot und Weiss (der Heilige Thomas zu Pferde), bald ein Rot und Grün (Geisselung), bald ein paar starke Flecke Rot (Auferstehung), bald ein graues Violett und ein verblassenes Orange in den Mittelpunkt (Kreuzschleppung), und die Reihe der Bilder auf rotem Grund hebt sich feurig gegen die goldigen Harmonien der vier auf goldenem Grunde ab und gegen den kühlen Silberton des Christus als Schmerzensmann.

Derselbe Reichtum der Erfindung, der sich in der verschiedenartigen Gesamthaltung zeigt, tritt in allen Einzelheiten auf. Aber auch hier ist ein Unterschied zwischen den beiden Bilderreihen. Vor dem roten Grund wirkt Francke mit sehr starken und einfachen Kombinationen, vor dem goldenen löst er die Farbe in der Regel in eine unendliche Fülle von Tönen auf, die einzeln nur eine ganz kleine Fläche bilden.

Die Farbengruppen auf den rotgrundigen Bildern und auf dem Christus sind schön, wie Schmetterlingsflügel, Blumen oder Kleinodien schön sein können, namentlich wo der Künstler das Gold des Heiligenscheins oder des Goldbrokats oder das dunkel lasierte Silber, durch das er die eisernen Rüstungen ausdrückt, hineinspielen lässt.

Ob wir bei Meister Francke den Wert (die eigenartige Schönheit) des einzelnen Tons prüfen, ob wir auf Ecken und Winkeln seiner Bilder dem

Reichtum an harmonischen Farbenverbindungen nachgehen, über die er mühelos zu verfügen scheint, ob wir die Gesamthaltung der einzelnen Bilder und Bildgruppen vergleichen, oder ob wir endlich dem koloristischen Problem nachgehen, das er für jedes einzelne Bild neu erfindet und mit neuen Mitteln löst, in allem, was das angeborene Gefühl ausmacht, ist er einer der grössten deutschen Farbensdichter aller Zeiten.

Als Kolorist hat er für alle Zukunft die höchste Bedeutung für uns. Denn hier zeigt er, was die niederdeutsche Rasse vermag, wenn nicht akademische Einflüsse ihre angeborene Begabung abgetötet hat, und in dieser Eigenschaft vermag er dem gegenwärtigen und den künftigen Geschlechtern als Wegweiser zu sich selbst zu dienen.

Es ist Zeit, dies Ziel ins Auge zu fassen. Seit fünfhundert Jahren ist in Niedersachsen keine einzige der grossen koloristischen Begabungen zur selbständigen Entwicklung gekommen. Stets geriethen sie in einen Strom von Gedanken und Empfindungen, der von aussen auf sie eindrang. Von der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts aus den Niederlanden, um 1540 aus der Schule Cranachs, um 1560 schon wieder aus den Niederlanden (Antwerpen), im siebzehnten Jahrhundert aus Holland, im achtzehnten aus Italien und Frankreich, im neunzehnten aus den an alte oder ausländische Kunst angeschlossenen deutschen Akademien und schliesslich wieder direkt aus Frankreich.

Als im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts der niederdeutsche Stamm von einer grossen koloristischen Bewegung erfasst wurde, hat Meister

Francke sich ganz unbeeinflusst entwickeln können und auf ganz eigenen Wegen sein sehr hohes Ziel erreicht.

Was er uns hinterlassen hat, steht im Reichtum koloristischer Gedanken durchaus nicht zurück gegen die Leistungen des andern Pols der gleichzeitigen künstlerischen Bewegung auf niederdeutschem Boden, der Kunst der van Eyck in Brügge und Gent.

* * *

Meister Franckes Vorgänger lernten zeichnen ohne Ansehen der Natur, fast wie man schreiben lernt. Für alles was sie darzustellen hatten, lagen die Ausdrucksmittel in fertigem Vorrat bereit. Der eigenen Arbeit vor der Natur war kein weiter Spielraum gelassen.

Mit Francke — soweit wir aus den erhaltenen Bildern schliessen dürfen — beginnt bei uns die Zeit des eigentlichen Naturstudiums. Zur folgerichtigen Durchführung des neuen Prinzips kommt er freilich noch nicht.

Aber auch hier muss betont werden, dass er, wie im Kolorit, zwischen den frühen und den letzten Arbeiten einen langen Weg der Entwicklung zurücklegt. Der erste Christus als Schmerzensmann steht zeichnerisch am tiefsten. Das nicht beobachtete Verhältnis des Kopfes zur Schulterbreite, der mangelhafte Ansatz des Halses, die Haltung und Zeichnung der Arme verraten überall nicht nur das technische Unvermögen des Anfängers, sondern obendrein die vollständige Abwesenheit einer Absicht, die Natur zu Rate zu ziehen. Demgegenüber ist der Fort-

schritt bei dem Schmerzensmann aus seiner späteren Zeit ganz erstaunlich. Mag auch das Können immer noch nicht ausreichen, das Problem, das sich der Künstler gestellt hat, vollständig zu lösen, die Absicht ist unleugbar vorhanden. Er fühlt den Körper nicht als Fläche, sondern versucht das Dreidimensionale hervorzuheben und weicht sogar beim rechten Arm nicht vor dem Versuch einer Verkürzung zurück.

Auch zeichnerisch steht der Thomasaltar auf halbem Wege zwischen den beiden äussersten Grenzen seiner Entwicklung. Der Körper gelingt ihm in der Richtigkeit der Verhältnisse nur zufällig. Über das, was unter den Gewändern steckt, giebt er sich noch keine Rechenschaft. Ebenso ungleich sind die Köpfe. Giebt er sie in Dreiviertelansicht, so weicht der Mund hie und da erheblich aus der Mittellinie nach der sichtbaren Seite des Gesichtes hinüber. Die Verhältnisse des Kopfes fühlt er nicht immer genau. Er giebt ihm wohl einen viel zu grossen Durchmesser. Ähnliche Ungleichheiten fallen bei den Händen auf. Einmal bildet er sie sehr sorgfältig durch, das andere Mal begnügt er sich mit Andeutungen. So sind die langen schmalen Hände der Frauen auf der Gruppe unter dem Kreuz sehr feine, zarte, wohlgebildete Aristokratenhände, wie sie der deutsche Adel besass. Die Hände Gott Vaters auf der Geburt Christi haben sehr vornehme Bildung und sehr ausdrucksvolles Spiel, die zusammengelegten Hände des Heiligen Thomas auf dem Martyrium, die rechte Hand des reitenden Heiligen Thomas sind trotz der Handschuhe ungemein lebendig, und die Hände



KOPF EINES RITTERS
AUS DEM MARTYRIUM
DES HEILIGEN THOMAS

Bildnisartiger Typus

des grossen Christus, namentlich die erhobene linke, die ihr Wundemal zeigt, sind im Gefühl sehr zart und von fortgeschrittener Bildung. Überall, wo die Hände den Ausdruck tragen, pflegt er sie sorgfältiger durchzubilden. Sonst behandelt er sie ganz nebensächlich und andeutungsweise.

Alles in allem macht die Zeichnung den Eindruck, dass der Künstler auf der Stufe angelangt ist, wo die Probleme ihm zu dämmern beginnen, ohne dass er sich jedoch zur Klarheit und Folgerichtigkeit durchgearbeitet hätte.

* * *

Die Epoche der Malerei, aus der Meister Francke hervorsticht, kannte die Absicht der Raumillusion noch kaum. Sie behandelte das Bild wie einen Teppich, auf dessen goldenem Grunde die Gestalten in der Fläche nebeneinander standen, auch wo sie sich einmal überschneiden. Sie hatten nicht so viel Körper wie Zinnsoldaten.

Bei Meister Francke tritt nun überall das Bestreben auf, Raumeindruck zu geben, obgleich das konventionelle Moment des herkömmlichen Hintergrundes der roten und goldenen oder durch einen farbigen Stoff gebildeten Fläche nirgends überwunden ist.

Er sucht den Raumeindruck zunächst durch die Betonung der Bodenfläche zu erreichen, indem er nicht nur ein schmales, andeutendes Stück giebt, das wie das schmale Postament der Bleifiguren wirkt, sondern eine breite Fläche. Dies gerät ihm am besten, wo er einen mit Fliesen belegten Fussboden schildert, wie beim Martyrium des Heiligen



JOSEPH VON ARIMATHIA
AUS DER GRABLEGUNG

Idealtypus

Thomas oder bei der Geisselung. Auf der Kreuzschleppung schiebt er eine Wasserfläche vor, was als eine sehr kühne Neuerung gelten darf.

Wo der Stoff es erlaubt, bringt er im Vordergrund Körper an, die sich coulissenartig überschneiden. Bald ist es eine Erdscholle, wie auf der Flucht des Heiligen Thomas, auf der Kreuzschleppung und der Grablegung, bald verwendet er den Grabstein, Schilde oder gar menschliche Gestalten als Versatzstücke. Letzteres am auffallendsten auf der Grablegung mit der roten Silhouette der knieenden, ganz verhüllten Trauernden. Bei der Geisselung überschneidet ein Gitter die Gestalten, bei der Geburt Christi spannen die Engel ein Tuch um die Jungfrau.

Dies Motiv der Überschneidung verwendet Meister Francke an allen Ecken und Enden, offenbar in der Absicht, den Schein der natürlichen Bewegung zu erwecken oder Raumillusion zu geben. Auf der Kreuzschleppung und der Auferstehung wird sogar die untere Hälfte des Antlitzes Christi verdeckt, und auf dem Martyrium des Heiligen Thomas sieht man vom vierten Ritter fast nur die Beine. Auf drei Bildern wirken Erdschollen als Versatzstücke, auf anderen ein vorgehaltenes Tuch (Geburt Christi), ein Gitter (Geisselung), ein Busch (Grablegung), menschliche Körper (Auferstehung).

Diese Neigung, durch Überschneidung die Illusion des natürlichen Lebens zu erwecken, tritt schon bei dem Jugendwerk Meister Franckes auf dem Leipziger Christus als Schmerzensmann, wo man von dem Kopf des Engels, der den Körper hält, nur die Stirn und die verweinten Augen sieht.

Auch auf dem Gebiet der Perspektive ist Francke ein Pfadsucher.

Die Generation vor ihm konnte zur perspektivischen Bewältigung des Raumes nicht kommen, weil sie ihn mehr symbolisch nur da andeutete, wo es nicht zu umgehen war. Ihr war der Mensch Alles.

Francke tritt in der Behandlung des Raumes noch unsicher auf. Bald sucht er ihn sehr eingehend darzulegen, bald lässt er die geringste Andeutung beiseite. Sehr ausführlich schildert er den Ort der Handlung bei der Anbetung der Könige, bei der Geburt Christi, bei der Geisselung. Namentlich auf dem letzteren Bilde giebt er viel mehr als man erwarten sollte; ein Haus im Hintergrund, die durch ein Gitter abgeschlossene Gerichtshalle, den Thron des Pilatus. Aber auf dem Martyrium des Heiligen Thomas weist nur der Fussbodenbelag auf den Innenraum hin, wo die Handlung vor sich geht. Im Hintergrund keine Andeutung des Kirchenraums, auch der Altar, von dem die Legende ausdrücklich berichtet, fehlt. Freilich wusste der Andächtige damals, dass die Scene in einer Kirche spielen musste, denn der Heilige hat die pontifikalen Gewänder an, die er nicht unter freiem Himmel tragen darf.

Wer das Ringen mit den Gesetzen der Perspektive bei Francke eingehend studieren will, muss die Schilderung der Geisselung untersuchen. Am besten gelingt ihm die Partie am Fussboden. Im übrigen fällt alles durcheinander. Er hält keinen Augenpunkt fest und giebt Körper, wie den Thron des Pilatus, zugleich in der Untersicht und in der Aufsicht.

Doch hat ja dieser Punkt nur ein historisches Interesse.

Mit dem Problem der Perspektive des Raums hängt das der Verkürzung in der Zeichnung des Körpers eng zusammen. Beide pflegen in der Entwicklung der künstlerischen Anschauung zur selben Zeit die Geister zu erhitzen.

Die Stufe jenseit Meister Franckes wich naturgemäss allen Verkürzungen aus. Auch Meister Francke bedient sich dieses Mittels, eine Raumtäuschung zu erwecken, nur ein einziges Mal, freilich an sehr auffallender Stelle und ohne vollen Erfolg, beim rechten Arm des Christus als Schmerzensmann in der Hamburger Galerie.

Wenn Perspektive und Verkürzung mehr auf mechanischem Wege zur Raumillusion führen, gehören die Mittel, durch die die Wiedergabe von Luft und Licht bewältigt wird, zu den eigentlichen Thaten des Malers.

In der Analysis der Erscheinung strebt Francke hie und da danach, die Probleme zu lösen, die zuerst die van Eyck bewältigt haben. Freilich sind es bei ihm die ersten Anläufe, und so wenig wie er sich über die Perspektive klar geworden, hat er sich mit vollem Bewusstsein das Problem der Beleuchtung gestellt.

Seine Vorgänger kannten die Absicht, Licht und Luft auszudrücken, überhaupt noch nicht.

Bei Meister Francke finden sich nun schon sehr bemerkenswerte Versuche. Am lehrreichsten sind einzelne Teile der Passionsbilder, so die linke untere Ecke der Geisselung, wo der grüne Fussboden gegen das gelbliche Holz des Thrones und

die graue Wand des Hauses stösst. Hier fühlt man deutlich, wie er sich bemüht, Licht und Luft zu bezwingen. Ein Seitenstück bildet die Partie rechts unten auf der Kreuzschleppung, wo sich ein entwickelteres Raumgefühl ausspricht in der Art, wie die Beine der Schergen sich vom Hintergrund lösen.



MARIA CLEOPHAS
AUS DER GRABLEGUNG

Aber er hat noch kein Bild gemalt, auf dem der Eindruck des Raumes als Einheit erreicht ist. Noch überwiegt bei ihm eine teppichartige Gesamtwirkung. Luft und Raum, die er in Ecken und Winkeln und bei den Beinen fühlt, bemeistert er noch nicht, wo die Oberkörper einander überschneiden. Während diese noch aufeinander kleben, sind die untern Partien oft schon von Luft umspielt.

* * *

Wie für die Gestalten Gott Vaters, Christi, der Jungfrau Maria, Johannis und der Apostel durch das ganze Mittelalter hindurch die antike Tracht massgebend gewesen, war ihnen auch ein Hauch antiker, idealer Schönheit geblieben. Als Götter standen sie hoch über allem Menschlichen, sie litten nicht wie Menschen leiden, und freuten sich nicht wie Menschen sich freuen. Der Ausdruck blieb massvoll und gehalten selbst bei der Schmerzensmutter unter dem Kreuze.

Erst im fünfzehnten Jahrhundert beginnt der Maler nach und nach, sich in den Schmerz hineinzufühlen und die heiligen Gestalten als Menschen leiden zu lassen.

Davon zeigt Meister Francke die ersten Spuren. Sein Christus auf der Geisselung krümmt den Leib vor Schmerz, und in seinen Zügen webt nicht nur das seelische Leid, sondern auch der körperliche Schmerz. Das Vorübergehende drückt sich hier sehr deutlich aus gegenüber dem Zuständlichen auf den beiden Darstellungen des Schmerzensmannes. Auf der Kreuzschleppung erscheint der eine Frauenkopf noch ziemlich unbewegt, aber Maria führt das

weisse Tuch unter die strömenden Augen, und im Antlitz Johannis ist die Stirn hochgezogen und der Mund beginnt sich zu verzerren. Weit gelassener ist die Gruppe unter dem Kreuz. Das Gesicht der Schmerzensmutter drückt alles andere aus als die Unendlichkeit des Leides, und in sanfter Trauer stützen ihre beiden Begleiterinnen sie. Nur die links der Maria Sitzende hält die weinenden Augen geschlossen und führt in der traditionellen Geberde des Schmerzes die Hand ans Gesicht. Johannes späht, mit der Hand die Augen schützend, zum Kreuz hinauf und um seinen Mund zuckt der Schmerz. Aber alles das ist verhalten und gedämpft.

Auch auf der Grablegung bleibt der Ausdruck gemässigt. Noch einmal tritt die alte Geberde der Hand auf, die den Kopf hält, in etwas anderer Form als bei der Gruppe der Frauen unter dem Kreuz. Die liebeliche Jungfrau, die mit gefalteten Händen stumm flehend zum Himmel blickt, hat dickgeweinte Lippen. Mutter Maria küsst dem Sohne die Hand ohne dass sich eine tiefere Bewegung in ihren Zügen malt, und der Alte links, der den Leichnam hält, blickt, ehrfürchtig den Kopf fernhaltend, auf das Antlitz des Gekreuzigten.

Also auch hier keinerlei Geberde der Verzweiflung. Für das thränenüberströmte Antlitz, das Zusammenbrechen, das Händeringen ist im Norden die Zeit noch nicht gekommen. Auf dem Clarenaltar im Kölner Dom klingt es wie ein Ton von Giotto herüber, wenn eine der Frauen auf der Grablegung die Hände ringt.

Je weiter sich die handelnden Personen von

dem nächsten göttlichen Kreise entfernen, desto lebendiger werden sie.

Die Gruppe des Pilatus und Kaiphäs auf der Geißelung lässt in der tiefen Ergründung der Geberde vorausahnen, was zweihundert Jahre später ein anderer Künstler derselben Rasse, Rembrandt, zur Höhe zu führen bestimmt war.

In diesen Gestalten zweiter Ordnung, namentlich aber in den Schergen, die noch tiefer stehen, dringt der Realismus des Ausdrucks, nach dem die Zeit strebte, auf das Heiligenbild. Von ihnen aus wird er auf die heiligen Gestalten übertragen. Bei Meister Francke sind die Schergen, der Pöbel, die Ritter und Mönche, Joseph, Pilatus und Kaiphäs schon ganz ungeniert Menschen, auch der Heilige Thomas bis zu einem gewissen Grade, wenn auch mit besonderer Würde umkleidet. Die heiligen Gestalten um Christus — immer mit Ausnahme des Nährvaters Joseph — sind höhere Wesen, Götter, bei denen das Menschliche nur ein Gleichnis ist.

Aber bei dieser Beschränkung, die Meister Francke sich vor den heiligsten Gestalten auferlegen muss, wie gross ist die Zahl der Charaktere, die auf den wenigen Bildern lebendig geworden sind.

Wo er am freiesten schaffen darf, auf den Thomasbildern, wirken diese neuen Kräfte seiner Seele am stärksten. Seine Vorgänger hatten noch den Menschen an sich gemalt, den Mann, die Frau, den Greis, den Jüngling. Francke bildet Individuen. Auf der Flucht des Heiligen Thomas erscheint links unter dem Pöbel ein Antlitz mit blutunterlaufenen Augen, das sich einprägt wie ein Charakterkopf, dem man begegnet ist. Auf dem



MARIA MAGDALENA
AUS DER GRABLEGUNG

Martyrium des Heiligen sind die Ritter und Mönche durchaus individuell geprägt und tragen dabei doch den Typus ihres Standes. Das Ritterliche und Theologische in diesen Physiognomien ist so stark, dass heute, nach fünfhundert Jahren, dem unbefangenen herantretenden Hamburger die Namen der Wandsbeker Husarenoffiziere und der Hamburger Pastoren auf die Zunge kommen, an die er erinnert wird. Diese Fähigkeit, Individuen zu schaffen, der höchste Beweis dichterischer und künstlerischer Potenz, verleugnet sich bei Francke auch da nicht, wo er die Galgengesichter der Schergen bis an den Rand der Karikatur bringt.

Und hat nicht auf der andern Seite auch sein Christuskopf etwas vom individuellen Leben?

Überraschend ist sodann der Umfang menschlicher Aspekte, Stimmungen, Gefühlsausdrücke, die der Meister als erster in seiner Zeit beobachtet, empfunden und ausgedrückt hat.

Er hat eine eigene und grossartige Vorstellung von Gott Vater, der sich aus der Wolke segnend über die Jungfrau beugt. Er kennt alle Anmut, Holdseligkeit und himmlische Unschuld der Jungfrau Maria, die vor dem Jesuskinde kniet, er weiss, wie lieblich die Engel aussehen und wie anmutig sie sich bewegen. Aber er kann auch die Wildheit des jungen Flegels ausdrücken, der sich schlagend und stossend auf den unter dem Kreuz zusammenbrechenden Christus stürzt, und vermag sich den erschütternden Ausdruck im Antlitz des Heiligen Thomas vorzustellen, der seinen Peinigern erliegt und betend für sie die Hände erhebt. Neben dieser Fähigkeit, die Gemütsbewegung auszudrücken, läuft



ST. THOMAS VON CANTERBURY
AUS DEM MARTYRIUM

das feinere und in der Entwicklung meist später auftretende und zur Reife gelangende Vermögen her, die natürliche, einfache Haltung des Körpers in Ruhe und Bewegung charakteristisch zu erfassen.

Auch diese Tendenz pflegt zuerst bei den Nebenfiguren aufzutreten, die an der Haupthandlung nicht beteiligt sind. So bei den Wächtern am Grabe, die das Sitzen und Liegen in den verschiedenartigsten Formen zeigen. Sehr fein gefühlt ist die Lage des im Vordergrund Ausgestreckten, der sich auf den vorgeschobenen rechten Ellbogen stützt, und das rechte Bein anziehend, mit der Linken den kurzen Speer in den Boden stossend, das Gleichgewicht herstellt. Vom eingesunkenen Kopf werden unter dem Helm nur die Adlernase und der starke Schnurrbart sichtbar. Wie verschämt verbirgt Meister Francke hinter diesem Ruhenden einen anderen, ebenfalls lang ausgestreckten, dessen Füße neben dem Kopf seines Vordermannes sichtbar werden. Er liegt auf dem Bauch, die Ellbogen aufgestützt. Auch er schläft nicht, denn er setzt, wie es in seiner Lage natürlich ist, die Zehen des einen Fusses spielend auf die Ferse des anderen, der mit den Zehen auf dem Boden steht. Ähnlich feine Beobachtungen treten bei den Reitern auf der Flucht und bei den Rittern auf dem Martertod des Heiligen Thomas auf.

Aber die grossartigste dieser einfachen Bewegungserscheinungen ist die Silhouette des Herrn, der über den Rand des Sarges steigt.

*

*

*

In der Darstellung der Landschaft geht Meister Francke nicht viel weiter als der Lübecker Meister



GOTT VATER
AUS DER GEBURT CHRISTI

des Grabower Altars. Ihn fesselt der konventionelle rote oder goldene Hintergrund, doch schildert er auf der Geburt Christi ein weites Hügelgelände mit losen Gruppen von Bäumen und einer geheimnisvoll sich öffnenden Höhle. Wie viel Gefühl er für das Landschaftliche besass, empfindet man am besten vor der Flucht des Heiligen Thomas, wo rechts der Heilige und seine Begleiter in einen Wald hineinreiten.

* * *

Wie zu den Menschen, hat Meister Francke auch zu den Dingen ein neues Verhältnis. Für ihn ist nicht, wie für seine Vorgänger, der Schuh ein Schuh an sich, er sieht ihn darauf an, ob die Schnalle über dem Spann oder über dem Knöchel sitzt.

Diese genaue Beobachtung macht Meister Francke auch kulturhistorisch sehr wichtig für uns Hamburger, denn alles in allem giebt er uns ein sehr abgerundetes Bild von der Tracht, der Rüstung, den Waffen und Geräten seiner Zeit. Er ist für uns die einzige Quelle, die uns darüber belehrt, welchen Grad der äusseren Kultur die Hamburger um 1424 erreicht hatten, und er schildert alle Stände. Die Könige auf der Anbetung zeigen die Tracht der Vornehmen, vielleicht von dem Künstler ein wenig ins Phantastische gerückt, im ganzen aber auf der Wirklichkeit ruhend. Der knieende Greis trägt einen ärmellosen pelzverbrämten Rock aus rotem Wollstoff, an den Seiten und hinten geschlitzt und mit einem tiefen spitzen Schlitz im Nacken. Der Jüngling schnürt den Rock mit Hänge-



PILATUS UND KAIPHAS
AUS DER GEISSELUNG

ärmeln und vielen Röhrenfalten durch einen Gürtel eng um die zusammengepresste Taille. Das ist der sogenannte Tappert. Von den Schultern des dritten Königs fließt der blaue mit Hermelin besetzte Königsmantel, der über der rechten Schulter zusammengehalten wird. Der Heilige Thomas auf der Flucht trägt den Rock ohne Gürtel und das Haupt durch die sogenannte Sendelbinde geschützt, seine Verfolger haben die damalige Bürgertracht angelegt. Die drei sichtbaren Ritter auf dem Martertod sind in Kopfbedeckung, Rüstung und Tracht wie mit Absicht gegeneinander gestellt.

Vornehme Gewänder tragen Pilatus und Kaiphas auf der Geißelung. Kaiphas ist mit seinem langen, ärmellosen Tappert, den ein sehr tief sitzender Gürtel (Duchsing) lose zusammenhält, mit den langen Locken, in denen ein schmaler schwarzgoldener Reif liegt und dem langen Spitzbart als Jude charakterisiert. Pilatus trägt einen prächtigen Mantel, dessen unteren Teil er über die Knie gelegt hat, und auf dem Kopf einen Turban mit einer Art Schirm. Der Turban kennzeichnet ihn als Heiden. — Auf der Auferstehung ist bei den vielen Soldaten das kostümliche Detail überaus reich. Auf der Kreuzschleppung und der Geißelung geben die Schergen eine Vorstellung von der Art, wie sich das niedere Volk damals in Hamburg kleidete.

Das ganze Leben ist da, nur fehlt die Frau. Denn die heiligen Frauen tragen bis auf einzelne Bruchstücke des Zeitkostüms (Ärmel, Haarflechten) die zeitlose Tracht.

Auch die Prachtstoffe, die damals aus Italien und dem Orient zu uns geführt wurden, lernen

wir kennen am Gewande des Heiligen Thomas, des Pilatus und Kaiphas, des Nikodemus und Joseph von Arimathia (Grablegung) und vor allem auf dem Hintergrund des Schmerzensmannes. Auf dem Thomasaltar sind die eingewobenen Goldfäden noch nicht durch die Kämmung des Kreidegrundes ausgedrückt, während dieses Verfahren auf dem grossen Schmerzensmann angewandt wird.

In allen diesen Dingen ist der Umfang dessen, wofür Meister Francke sich interessiert, unendlich weiter gesteckt als bei seinen Vorgängern.

* * *

Die koloristische Begabung, die Fähigkeit, Charaktere hinzustellen, die Empfindung für Adel und Anmut und das Gefühl für das malerische Wesen der Dinge stehen bei Meister Francke im Dienst einer höheren Kraft, die sie zusammenfasst: er vermag, Bilder zu schaffen.

In der Kreuzigung bindet ihn die Überlieferung, aber wo er frei ist, kennt er im Aufbau seiner Bilder kein Schema mehr. Seine Geisselung, seine Grablegung, der Thomasbilder zu geschweigen, sehen der Art, wie vor ihm und um ihn herum diese Vorgänge erzählt worden, nicht mehr ähnlich. Wo gibt es ein Seitenstück zu dem rhythmischen Adel der Grablegung?

Das Höchste und in seiner Zeit Unerhörte stellt er in der Komposition des grossen Schmerzensmannes hin.

Bei der Betrachtung der einzelnen Bilder wird dies des näheren zu begründen sein.

* * *

Jeder schöpferische Geist muss beurteilt werden nach der Menge der für seine Zeit und seinen Ort neuen Gedanken, die er ausdrückt. Was er noch nicht bezwingt, tritt dagegen zurück.

Wird an Meister Franckes Lebenswerk dieser Massstab gelegt, so fällt ihm der Rang neben den bedeutendsten Meistern der deutschen Kunst zu.

Wir haben gelernt, den Begriff der Renaissance nicht mehr als Wiedergeburt der Antike, sondern als die Auferstehung des freien Menschengeistes zu betrachten, und wir rechnen deshalb zur Renaissance ebensogut die unabhängigen Regungen in der Seele der nordischen Völker, das ganze fünfzehnte Jahrhundert und einen Teil des vierzehnten einschliessend, soweit eben die ersten Spuren der neuen Gedanken zurück zu verfolgen sind.

In Hamburg steht Meister Francke auf der Schwelle des neuen Zeitalters. Es hat für uns etwas Erhebendes, dass in der Schicksalswende, wo Hubert van Eyck den Genter Altar und Masaccio die Brancaccikapelle beginnt, aus demselben Geiste auch bei uns in Hamburg ein grosses Kunstwerk geschaffen wurde. Denn Wille, Begabung und Gefühl sind bei Meister Francke derselben Art wie bei seinen grossen Zeitgenossen. Dass er ihr Ziel nicht erreicht hat, liegt nicht an ihm, sondern an dem neuen Kulturboden, auf den er gestellt war.

CHRISTUS ALS SCHMERZENSMANN

CHRISTUS ALS SCHMERZENSMANN

Eine Darstellung des Schmerzensmannes eröffnet und schliesst die Reihe der Bilder, die uns von Meister Francke erhalten sind. Wüssten wir seinen Namen nicht, so könnten wir ihn wohl auch den Meister des Schmerzensmannes nennen. Denn die Vorliebe für diesen Stoff scheint unter seinen Zeitgenossen ihm eigentümlich. Aus keiner der norddeutschen Schulen von Köln bis Lübeck ist eine Darstellung des Schmerzensmannes bekannt. Es kommt hinzu, dass Meister Francke beidemale eine sehr originelle und tiefe Auffassung des grossartigen Themas offenbart.

Der Schmerzensmann ist eine von Raum und Zeit losgelöste Darstellung des leidenden Heilands. Sein Leib trägt die Spuren aller Wunden, die ihm Dornenkrone, Geissel, Kreuzesnägel und Speer zugefügt haben. Eine Studie über die Entwicklung des abstrakten Gedankens scheint es nicht zu geben. Adolph Goldschmidt leitet das Motiv auf die Haltung Christi bei der Geisselung zurück, und die ältesten Darstellungen, die er nachweist, aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, sprechen für diese Auffassung. Christus steht mit über der Brust

oder dem Leib gekreuzten Händen und dürfte in der That an das Motiv der Geißelung erinnern. So bildet ihn noch der Künstler des vierzehnten Jahrhunderts, dessen Bild in der Klosterkirche zu Heilsbrunn bei Thode, die „Nürnberger Malerschule“, wiedergegeben ist. Christus steht in ganzer Gestalt da, der Kopf ist auf die rechte Schulter geneigt, die Hände mit den Wundenmalen sind unterhalb der Brust gekreuzt, Speer, Kreuz und die übrigen Leidensinstrumente sind auf den goldenen Hintergrund gemalt. In derselben Stellung erscheint Christus als Schmerzensmann noch auf dem herrlichen Pähler Altar im bayerischen Nationalmuseum, der in die Zeit Franckes fällt.

Meister Franckes Auffassung weicht sehr weit von diesem altertümlichen Typus ab, und zugleich hat er trotz der in die Augen springenden Verwandtschaft seiner beiden Darstellungen, die auf den ersten Blick fast identisch erscheinen, doch jedesmal etwas von Grund aus neues geschaffen. Dies dürfte den Schluss nahelegen, dass er von der Auffassung seiner etwaigen norddeutschen Vorgänger ebenso sehr und von vornherein abweicht.

Das Bildchen im Leipziger Museum, ein Geschenk des Dr. Lampe, wurde von dem 1808 aus Hamburg verzogenen Kunsthändler Waagen erworben, dem Vater des Kunsthistorikers. Als 1806 der Hamburger Dom abgebrochen werden sollte, hatte man ihm erlaubt, an Bildern an sich zu nehmen, was ihm für seine Zeichenschule als Vorbild geeignet schien. Darunter befanden sich die Flügel des Hauptaltars mit dem Leben der Jungfrau Maria, als Geschenk eines der Söhne, eines



DER SCHMERZENSMANN

Leipziger Museum

Gutsbesitzers, in die Marienburg gelangt, wo sie sich noch heute befinden. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Waagen auch Meister Franckes Christus als Schmerzensmann mitgenommen hatte, denn es wird unter den Sachen, die er erhielt, die Thür von einem kleinen zerbrochenen Altar erwähnt.

Vielleicht darf es eher, wie Schlie zuerst vermutet hat, als die Thür eines Sakramentshäusleins angesprochen werden. Denn beide Seiten sind bemalt. Auf der jetzigen Rückseite, die wohl einst die Aussenseite bildete, finden sich noch die Reste eines Christuskopfes — vielleicht Veronikatuches. Viel ist nicht mehr zu erkennen ausser den hangenden Locken und den Stellen, wo die Augen gesessen haben. Veronikatuch und Schmerzensmann sind ja im Grunde nichts als verschiedene Ausdrucksformen derselben Idee, und beide eignen sich für den Thürschmuck des Sakramentshäuschens.

Der Christus als Schmerzensmann ist vorzüglich erhalten. Sogar der blaugemalte Rahmen mit kleinen vergoldeten Bleirosetten fehlt nicht.

Es überrascht, dem Grundgedanken dieser Composition in so früher Zeit zu begegnen. Ein Engel trägt den Körper, Engel stützen ihn. Doch ist es nicht der Leichnam, sondern der Schmerzensmann, denn er weist mit der Rechten auf die Seitenwunde und hält in der Linken die Geissel.

Von dem Kopfe des grossen Engels hinter ihm, der ihn unter den Armen anfasst, die Hände in ein durchscheinendes Leichentuch gehüllt, sind unter den goldenen Locken nur die Stirn und die verweinten Augen zu sehen. Seine mächtigen Flügel überschneiden den Goldgrund. Unten stützt

jederseits ein kleiner Engel den Arm und trägt zugleich die Leidenswerkzeuge, der links Speer und Rute, der rechts die mit dem Strick umwundene Säule. Das Kreuz mit der Inschrift schwebt hinter der Gruppe. Der Goldgrund ist mit dem Monogramm Christi gemustert. Die Flügel der Engel stehen blau dagegen. Der Engel unten links hat einen roten Mantel mit grauem Futter, bei dem rechts ist es umgekehrt. Das Untergewand ist weiss. Der koloristische Gesamteindruck ist nicht so stark wie bei den Bildern des Thomasaltars und steht dem des grossen Schmerzensmannes sehr weit nach. Auch in der Zeichnung des Nackten ist das Bild noch nicht sehr weit fortgeschritten. Namentlich die Arme verraten keinerlei Naturbeobachtung und der Kopf ist von mangelhaftem Bau. Dabei gelingt im einzelnen der Ausdruck der Empfindung sehr stark, so überall in der Haltung und Bewegung, und sodann in einzelnen Zügen, wie in dem zarten, leicht geöffneten Munde Christi, der verkrampften Haltung der Finger.*

So unbeholfen und unzulänglich die Ausdrucksmittel sind, so tief ist die Empfindung und so grossartig die Komposition, in der die gegensätzliche

* Ein nahe verwandtes Werk enthält die Westfälische Galerie zu Münster in der kleinen Darstellung der Heiligen Dreieinigkeit. Gott Vater selbst stützt hier den Leichnam, die weisse Taube des Heiligen Geistes zwischen ihnen fällt kaum in die Augen, kleine Engel mit den Leidenswerkzeugen schweben unten zu den Seiten. Auch hier trägt die Rückseite einen Kopf wie vom Veronikatuch. Die Beherrschung des Nackten ist etwas weiter fortgeschritten und die Typen haben mit denen Meister Franckes nichts gemein.

Bewegung Christi und des grossen Engels die nachdrücklichste Wirkung üben. Dies Motiv ist bereits sehr charakteristisch für die Eigenart des Meisters und dürfte seiner eigenen Erfindung entsprungen sein. Ergreifend blickt der Engel aus verweinten Augen. Von seinem Antlitz ist gerade so viel zu sehen, dass die Augen sprechen. Die Überschneidung der unteren Hälfte seines Kopfes, ebenfalls ein für Francke bezeichnendes Motiv, wird hier bedingt durch eine innere Notwendigkeit. Wäre der Kopf soweit hinaufgerückt, dass er ganz sichtbar würde, so müsste die mechanisch ornamentale Wirkung den Eindruck des Christuskopfes zerstören. Die grossen Flügel erzeugen ein reiches Linienspiel. Der rechte bewegt sich dem rechten Oberarm Christi parallel, der linke wird vom linken Oberarm überschritten.

In der nordischen Kunst dürfte dies Motiv des grossen Engels, der den Körper Christi stützt — an Stelle Gott Vaters in den Darstellungen der Dreieinigkeit — wohl allein stehen.

* * *

Zwischen Meister Franckes erstem Versuche, die Idee des Schmerzensmannes auszudrücken, und dem letzten monumentalen Werke liegt die ganze Entwicklung des Künstlers. Ein tieferes Studium der Natur, Steigerung der Ausdrucksmittel für die Empfindung der Farbe und für das Seelische, tiefere Versenkung in das Problem, Überwindung der Schulmanier lagen auf dem Wege. Meister Francke hat in dem zweiten Christus als Schmerzensmann seinen persönlichen Stil erreicht.



DER SCHMERZENSMANN

Kunsthalle

Der heutige Künstler wird in diesem Christus zunächst den lebensgrossen Halbakt sehen. In der That ist es wohl das erste Mal, dass sich ein deutscher Künstler das Problem stellt, den nackten Körper lebensgross nach der Natur zu bilden.

Auch Meister Francke ist offenbar von dem Gefühl für die Wirkung des Körpers ausgegangen. Nach der einen Seite wird die Komposition, nach der andern die Farbe dadurch bestimmt.

Dass das Kreuz, die Leidenswerkzeuge aufgegeben sind, erklärt sich einzig aus der Absicht, die unruhige Wirkung zu vermeiden. Schon auf der ersten Darstellung tragen die Engel die Leidenswerkzeuge. In Nürnberg werden sie auf den Goldgrund gemalt. — Nur der Purpurmantel, die Dornenkrone und die Wunden mahnen als äussere Zeichen an die Passion. Aber an die Stelle der rückwärts weisenden Leidenswerkzeuge hat der Künstler andere Symbole eingefügt, die in die Zukunft deuten, die beiden Engel unten, die einen Teppich halten, tragen die Symbole des Jüngsten Tages, da der Gemartete wiedererscheinen wird, zu richten die Lebendigen und die Toten. Der zur Rechten des Herrn trägt die Lilie, das Friedenszeichen, unter dem die Gerechten sich sammeln werden, um in den Himmel einzugehen; der zur Linken das flammende Schwert, das die Sünder in die Hölle schrecken wird. Das ist eine Vertiefung des Problems, für die es auf deutschem Boden zu jener Zeit sonst kein Beispiel giebt — und wohl auch anderwärts nicht. Haltung, Geberde und Ausdruck des Schmerzensmannes haben gegen den ersten jugendlichen Versuch eine ähnliche Steigerung erfahren.

Die Silhouette ist fast dieselbe geblieben. Vielleicht lag ihr eine Tradition zu Grunde. Der Kopf ist gegen die rechte Schulter gesenkt — eine Erinnerung an die Haltung am Kreuze, denn rechts vom Kreuze steht Maria mit den heiligen Frauen —, die Ellbogen stehen weit ab. Auch die Geberde der rechten Hand ist im Motiv dieselbe geblieben, sie umschliesst mit Daumen und Zeigefinger weisend das Seitenmal. Aber wie viel inniger und edler ist sie gefühlt. Neu und eine grossartige Steigerung ist die Geberde der linken Hand. Sie trägt nicht mehr die Geissel, sondern erhebt sich mit krampfhaft zuckenden Fingern und weist das Nagelmal in der Handfläche. Es blutet noch, die rote Flut rinnt am Arm entlang und tropft herab. Edler und grösser als beim ersten Versuch gelangen Bau und Ausdruck des Antlitzes. Wir haben in diesem Christuskopf des Hamburger Meisters den höchsten Ausdruck dessen, was mehrere Generationen niederdeutscher Künstler erstrebt hatten. Es ist das Christusideal des niederdeutschen Stammes.

Die Augen stehen nicht ganz so schräge wie beim ersten Versuch, der Mund sitzt besser im Lot und ist von zarterem und sichererem Ausdruck, das Haar fällt üppiger herab. Aber die bedeutendste Veränderung ist mit dem Blick vor sich gegangen. Auf dem Jugendwerk folgt er der Richtung des Kopfes. Bei der zweiten Fassung ist er im Gegensatz zur Richtung des Gesichts nach links gewendet. Diese Neuerung allein giebt dem Bild einen neuen Inhalt.

Wenn heute unsere Künstler daran verzweifeln, einen überzeugenden Christustypus zu schaffen,

so dürfen wir nicht vergessen, dass in früheren Zeitaltern eine Generation der anderen die Ergebnisse ihrer Arbeit zur Weiterbildung überlieferte bis das Ziel des im unbewussten Gefühl eingeschlagenen Weges erreicht war. So dürfen wir annehmen, dass der Typus des Schmerzensmannes, den Meister Francke seiner Vollendung zugeführt hat, in der Generation vorher aufgestellt war.

Wie selbständig sich Meister Francke seit dem ersten Christus als Schmerzensmann entwickelt hatte, lehrt ein Vergleich der Behandlung des Nackten. In der Zwischenzeit war er zur direkten Beobachtung der Natur fortgeschritten. Auf dem Leipziger Bilde ist noch alles Erinnerung und Tradition. Die Arme sind Hölzer ohne Modellierung mit mechanischen Gelenken. Auf dem Hamburger Bilde wird das Streben sichtbar, den Organismus auszudrücken, am auffallendsten ist dies bei den Oberarmen und beim Ellbogen des linken Armes, wo bei der Biegung eine Falte entsteht. Beim rechten Unterarm hat Meister Francke eine Verkürzung zu geben versucht. Das Experiment ist ihm nicht gelungen, aber schon das Problem war in seiner Zeit ein grosser Fortschritt und ein ungeheures Verdienst. Ein Vergleich der Armhaltung lehrt, dass der Künstler auf dem zweiten Bilde aus der Anordnung in der Fläche zu einem körperhaften Vor und Zurück fortgeschritten ist. Geradezu erstaunlich ist die zarte Modellierung des Brustkorbes und der Weichen.

Die Leichenfarbe des Körpers beherrscht den koloristischen Aufbau des Bildes. Wie originell es als Farbe empfunden ist, hat erst die Zusammen-

stellung mit den anders gestimmten Bildern aus Schwerin recht sinnfällig gemacht. Der rote Purpurmantel giebt den ruhigen Grund, von dem sich der leuchtende Leib abhebt. Es ist ein dunkles, stumpfes Rot, das sich nach der kalten Seite neigt, und das nichts von der Leuchtkraft des Gelbrot auf den Hintergründen mit den goldenen Sternen auf den Aussenbildern des Altars hat. Der Mantel ist oben weiss, eine Strecke weit ist diese Oberseite über den Schultern noch sichtbar, und das kalte Weiss thut dort als Nachbar des Fleischtons und des Purpurs seine Wirkung. Ich erinnere mich nicht, auf gleichzeitigen Bildern eine ähnliche Farbenstellung gesehen zu haben.

Aber der Künstler spinnt das Thema noch weiter aus. Die schwebenden Engel, die mit der Rechten den Mantel heben und mit der Linken den Brokatstoff des Hintergrundes halten, haben blaue Flügel und blaue Gewänder, und damit setzen alle die kalten Töne des Hintergrundes ein. Ein Engel mit blauen Flügeln schwebt oben und hält den Brokatstoff, dessen umgeschlagene Futterseite einen blauen Streifen ergiebt, blau scheint über ihn der Himmel herein, und das herrliche Rankenmuster des Brokatstoffes steht grün mit dunkelblauen Flecken auf blauschwarzem Grund, und sein kalter Ton wird nur durch das Gold der unbroschierten Löwen und durch einige Fleckchen kleiner roter Blumen gehoben. Der Körper, der sich zunächst kalt von dem roten Purpurmantel abhebt, wird im Hintergrund von einer Harmonie kalter Töne umspielt, so dass das Ganze kühl und silbrig wirkt.

Im Gegensatz zu den kalten Tönen der oberen Region sind unten lauter warme Töne gewählt. In warmem Rot und warmem Grün stehen die Flügel und die Gewänder der Engel auf dem kalten Rot des Mantels, und im vorgehaltenen Stoff herrscht ein warmes Rot vor. Kalte Töne fehlen ganz, und so wächst die Farbe aus dem Warmen in das Kalte hinein, so dass man an koloristische Motive ähnlicher Art bei den Japanern erinnert wird.

Auch die kleinen Engel, die die Stoffe und die Symbole halten, stehen hoch über den kleinen Engeln des ersten Versuches. Sie sind von einer in der nordischen Kunst jener Zeit sonst kaum erhörten Anmut der Bildung und Bewegung.

So enthält der Christus als Schmerzensmann in der Kunsthalle die Summe aller Begabung und aller Bestrebungen des grossen Hamburger Meisters, der hier sogar den Goldgrund fallen lässt und dafür den blauen, durch weisse Wölkchen belebten Himmel einführt. Es ist zwar nur ganz oben ein schmaler Streif, der wenig auffällt, der noch schüchtern auftretende Versuch einer Neuerung. Aber es ist mir auf deutschem Boden nur ein Bild bekannt, dessen Meister in so früher Zeit den Goldgrund aufgibt, das Paradiesbild im städtischen Museum zu Frankfurt.

Auf der Stufe der Entwicklung, der das Bild angehört, ist es eins der grossartigsten deutschen Kunstwerke; dem Besten, was die nächsten kölnischen Zeitgenossen des Hamburger Meisters geschaffen, durchaus ebenbürtig und an männlicher Kraft der Empfindung, an koloristischer Absicht und koloristischem Vermögen weit überlegen.

DER THOMASALTAR

DER AUFBAU DES THOMASALTARS

Ursprünglich verstand man unter dem Altar in der christlichen Kirche den Abendmahlstisch. Als im späten Mittelalter der Schmuck des Altartisches, die daraufgestellte grosse Bildertafel, für den Eindruck die Hauptsache geworden war, erhielt auch diese den Namen Altar, und wenn wir heute vom Thomasaltar aus der Kapelle der Hamburger Englandsfahrer sprechen, so ist damit der Bilderschmuck allein gemeint.

Die ersten Altarbilder bestanden aus einer einfachen Tafel, die auf der Rückseite aufgerichtet wurde. Als der Umfang der Darstellungen sich allmählich erweiterte, wurde diese Tafel mit Thüren versehen, und aus der Altartafel wurde der Altarschrein. Dieser Schrein mit seinen Thüren durfte schon aus Rücksicht auf das Öffnen der Flügel nicht unmittelbar auf dem Tische stehen. Es wurde eine Staffel dazwischen gestellt, eine Art niedriges, breites Postament. Auch dieses wurde mit einem Bilde geschmückt, die Predella genannt.

In der reicheren Entwicklung des Altarschreines im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert blieb es nicht bei den beiden Thüren vor

der Haupttafel. Es wurden oft an jeder Seite zwei, auch wohl drei Thüren übereinander angebracht und inwendig und auswendig mit Bildern geschmückt. Wenn dann diese Thüren nacheinander geöffnet wurden, bot der Altar jedesmal einen ganz neuen Anblick, und die Künstler lernten allmählich, die Wirkung der verschiedenen Zustände des Altars so fein berechnen, dass eine Steigerung der Eindrücke entstand von dem schlichteren Aussehen des geschlossenen Schreines an bis zur Entfaltung der höchsten Pracht, wenn die letzten Thüren vor dem grossen Mittelbild zurückgeschlagen wurden. Im fünfzehnten Jahrhundert wurden die Bilder auf der Aussenseite der ersten Thüren häufig Grau in Grau gemalt. War das Auge diesen anspruchslosen Ton gewöhnt, so empfand es, wenn die Thüren zurückgeschlagen wurden, mit doppelter Frische die farbige Pracht des Innern.

Die Zahl der zur Verfügung stehenden Flächen führte von selbst dazu, dem Bilderschmuck des Gesamtaltars einen umfassenden Stoff zu Grunde zu legen, die Geschichte eines Heiligen, die Passion, das Leben Christi, die Geschichte der Jungfrau Maria, oder gar, wie bei dem Genter Altar der Brüder van Eyck, eine grosse mystische Darstellung vom Sündenfall und der Erlösung zu geben. In Deutschland pflegte man, um die Zahl der Bilder zu steigern, die Thürflügel und zuweilen auch die grosse innere Tafel in kleinere Flächen aufzulösen. So kam es, dass im Norden der wenig umfangreiche Flügelaltar unter Umständen eine ebensogrosse Fülle von Bildern enthielt wie die Wände eines Saales oder einer Kirche in Italien. Und

ebenso gewöhnte der Flügelaltar die nordischen Künstler an die Ausarbeitung und Durcharbeitung eines umfassenden Stoffes.

Über den Aufbau des Thomasaltars sind wir durch eine Abbildung bei Staphorst unterrichtet. Leider giebt sie nur einen Zustand des Altars, den nach der Öffnung des ersten Flügelpaares.

Wie der Altar bei völlig geschlossenen Flügeln aussah, ist uns nicht überliefert. Wahrscheinlich waren die Thüren auch von aussen bemalt. Doch kommt es in Hamburg auch vor, dass die Aussen-seite des Altars vergoldet wurde. So stand der Altarschrein auf dem Hauptaltar des Domes bei geschlossenen Flügeln als eine grosse goldige Fläche in dem Dämmerlicht des Chorraums. Aber es ist wahrscheinlicher, dass der Thomasaltar auch von aussen bemalt war, denn die — verlorene — Staffel, auf der er sich erhob, von aussen als schmales Brett sichtbar, enthielt die Köpfe Christi und der zwölf Apostel. Diese Staffel (Predella) wurde durch die geschlossenen Thüren nicht verdeckt.

Schmuck an Schnitzereien, einen geschnitzten und vergoldeten Aufsatz in Masswerk scheint der Thomasaltar nicht besessen zu haben. Auf der Abbildung fehlt jede Spur davon. Überhaupt pflegten in den Gegenden des Backsteinbaues die gemalten Altäre bis gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts sehr viel schlichter zu sein als in Süd- und Westdeutschland.

Wurden die äusseren Thüren geöffnet, so erschienen in zwei Reihen übereinander acht Bilder von quadratischer Form. In starker Farbe auf leuchtendem roten mit goldenen Sternen besäeten

Grunde boten sie eine Fläche von höchster dekorativer Pracht. In der oberen Reihe erschienen vier Bilder aus dem Leben der Jungfrau Maria, in der unteren vier aus dem Leben des Heiligen Thomas. Dies ist der Zustand des Altars, den Staphorst abbildet. Die äusseren Thüren sind heute verschwunden. Sie mögen, als der Altar verschleudert wurde, in schlechtem Zustande gewesen sein.

Schlug man darauf das innere Thürpaar zurück, so war der Eindruck völlig verwandelt. In der Mitte erschien viermal so gross als alle übrigen Bilder eine mächtige Darstellung der Kreuzigung, an den Seiten eingeschlossen von je zwei Bildern aus der Passion. Und an die Stelle des roten Grundes mit goldenen Sternen trat in grossen Flächen ein satter Goldgrund. Darin lag die Steigerung der Pracht.

Wir können uns diesen gewaltigen Eindruck nur im Geiste wiederherstellen, denn es sind nur die Thüren erhalten. Von dem grossen Kreuzigungsbilde ist nur ein Viertel auf uns gelangt, das der linken unteren Ecke mit der Gruppe der Frauen unter dem Kreuze. Und da der Hintergrund dieses Bruchstückes von einem Restaurator ganz übermalt ist — sehr geschickt, nebenbei — so können wir das Vorhandensein des Goldgrundes für dieses Mittelbild auch nur durch einen Schluss wahrscheinlich machen. Auf den vier Passionsbildern, die das grosse Mittelbild einschlossen, man möchte sagen einrahmten, ist der alte Goldgrund bis heute erhalten. Ein roter Grund auf dem Mittelbilde würde so wenig eine Steigerung des Eindrucks gewährt haben wie ein blauer. Und das sind die einzigen Möglichkeiten.



Tab. II. ad p. 65

DER ALTAR DER ENGLANDSFAHRER

Zweiter Zustand: Marienbilder, Thomasbilder, Predella. — Nach Staphorst

Dennoch bestand ein auffallender Unterschied zwischen dem Mittelbilde und den Passionsbildern, die es einrahmten. Aus der Gruppe der Frauen geht hervor, dass Meister Francke für dieses Hauptbild alle Glut und Pracht der Farbe, die ihm zur Verfügung stand, aufgeboten, und dass er es weit sorgfältiger durchgeführt hatte als alle übrigen Bilder. Allein die ganz anders gezeichneten Hände würden es beweisen. Die Passionsbilder dagegen sind tonig gestimmt. Die Farben halten sich bei aller Pracht sehr zurück und klingen mit dem goldenen Grunde zu einer milden Einheit zusammen. Das lässt sich bei der jetzigen Aufstellung in der Kunsthalle deutlich fühlen. Obgleich die Gruppe der Frauen ein weniger umfangreiches Bild ergeben hat, überstrahlt sie an Farbenglut die vier danebenhängenden Passionsbilder ganz erheblich.

Im koloristischen Aufbau des Thomasaltars lässt sich mithin ein grossangelegter Gesamtplan erkennen, der auf eine sehr starke Schlusswirkung hienzielte.

Die Einheit des stofflichen Inhalts wirkt auf unsere Empfindung nicht so unmittelbar. Sie war aber doch vorhanden, soweit das Bedürfnis es zuließ, und würde vielleicht klarer zu Tage treten, kennten wir die Darstellungen auf den äussern Flügeln.

Den Englandsfahrern, die vor dem Altar knieten, erweckten die acht Bilder auf rotem Grund eine einheitliche Stimmung. Sie hatten ihre kräftigsten Fürbitter vor sich, oben in vier Bildern die heilige Jungfrau, die besondere Schützerin aller Meerfahrer, die eigentliche Meeresgöttin, und unten viermal den

<p>GEISSELUNG</p>	<p>KREUZIGUNG</p>	<p>GRABLEGUNG</p>
<p>KREUZ- SCHLEPPUNG</p>		<p>AUFERSTEHUNG</p>

DER ALTAR DER ENGLANDSFAHRER

Dritter Zustand: Die Passion

eigenen Schutzheiligen ihrer Bruderschaft, St. Thomas, den grössten und ihrer Zeit am nächsten stehenden Heiligen des englischen Volkes.

Danach ist vielleicht der Schluss erlaubt, dass der Altar bei völlig geschlossenen Flügeln die Bilder anderer Heiliger trug, die dem Schiffer gnädig waren, des Heiligen Petrus, des Heiligen Nikolaus, die ja in allen seefahrenden Städten des deutschen Nordens neben der alle Heiligen überragenden Jungfrau ihre Kirchen besassen. Aber hier fehlt uns der feste Boden.

*

*

*

Dem Umfange und dem Inhalte nach gehört der Thomasaltar der Hamburger Englandsfahrer zu den bedeutendsten Altarwerken, die in Norddeutschland entstanden sind. Er verrät geradezu das besondere Streben nach Monumentalität. Es ist gar nichts Kleines und Niedliches an ihm. Die Bilder auf den Flügeln sind so gross wie auf vielen andern Altären die Mittelbilder.

Dass das Werk einen so gewaltigen Umfang erhielt, lag gewiss in der Absicht der Hamburger Englandsfahrer, die über grosse Mittel verfügten und ein hohes Selbstbewusstsein zum Ausdruck bringen wollten. Aber vielleicht hat auch Meister Francke teil daran. Aus seinen übrigen Werken geht hervor, dass in ihm ein Trieb lebendig war, der aus dem Kleinen und Engen herausstrebte. Davon zeugt der Christus als Schmerzensmann in der Kunsthalle als die einzige lebensgrosse Gestalt auf einem nordischen Tafelbilde jener frühen Epoche, zeugt der Heilige Georg als Drachentöter,

den Meister Francke für einen Beischlagpfosten entwarf und zeugen die über lebensgrossen Idealbildnisse Adolfs von Schauenburg, die wir wohl kaum einem anderen Meister als ihm zuschreiben dürfen.

DIE LEGENDE VOM HEILIGEN THOMAS VON CANTERBURY

Wäre die Farbe nicht, so könnte man vielleicht im Zweifel sein, ob die Bilder aus der Legende des Heiligen Thomas wirklich von demselben Künstler herrühren, der die Darstellungen der Leidensgeschichte geschaffen hat. In der Passion ist alles vom Geiste einer feierlichen Ruhe erfüllt, die Szenen aus dem Leben des Heiligen Thomas atmen Leidenschaft. Die Träger der Handlung auf den Passionsszenen sind Idealgestalten, in der Legende des Heiligen Thomas treten Menschen von bildnismässiger Lebendigkeit auf.

Der Gegensatz liegt nicht im Künstler, sondern im Stoff.

Bei der Darstellung der Passion fesselte den Künstler jener Tage die Überlieferung. Nicht Menschen waren Christus und seine Umgebung, sondern Götter. Ihnen die volle Wirklichkeit bildnisartiger Individualität zu geben, wäre als Frevel erschienen. Das Menschliche und Individuelle drang in diesen Kreis zuerst durch die Hirten auf dem Felde und

die Schergen der Verspottung Christi, durch die Schächer am Kreuz und die wüffelnden Schergen der Kreuzigung. Und hier trat das Charakteristische zuerst als Fratze und Karikatur auf.

Ganz anders stand jedoch der Künstler der Legende der Heiligen gegenüber, die, obgleich höhere Wesen, in ihrem irdischen Leben doch als Menschen auftreten, die in der Vorstellung der Gläubigen jeweils die Tracht der eigenen Zeit tragen, nicht die zeitlose Christi und seiner nächsten Umgebung. Auch wurde die Geschichte der einzelnen Heiligen nicht in so geschlossener Kette von Geschlecht zu Geschlecht gemalt, wie die Passion. Es konnte sich mithin keine feste Überlieferung bilden, der Künstler blieb frei.

Als Meister Francke den Auftrag bekam, die Bilder aus der Legende des Heiligen Thomas von Canterbury zu malen, war er der erste in Hamburg und wohl auch in ganz Norddeutschland, der diesen Stoff gestalten sollte. Er konnte sich an keinen Vorgänger anlehnen, konnte sich nicht begnügen, umzuformen, sondern musste alles neu schaffen. Hier standen ihm keine idealen Typen zu Gebote, die er nach Massgabe seines Geschmacks und seines Schönheitssinnes nur leise umzugestalten und dadurch seinen Zeitgenossen modern zu machen hatte, hier gab es kein Grundschema der Komposition, das er durch blosse Abwandlung schon beleben konnte. Und so zeigen diese Bilder der Thomaslegende am deutlichsten, was Meister Francke in sich hatte und aus sich vermochte.

In den Bildern aus der Legende des Heiligen

Thomas schildert Meister Francke wirkliche Menschen. Es hält schwer, in dem brutalen Pöbelhaufen, der ihn verfolgt und in den edleren Typen der Ritter, die ihn töten, nicht Bildnisse zu sehen oder ganz bildnismässige Erinnerungen an Menschen, die Meister Francke beobachtet hatte. Ebenso kommt in den Ausdruck der Gemütsbewegungen ein realistischer Zug, der selbst seinen Schergen auf den Passionsbildern nicht in demselben Masse eigen ist und schliesslich tritt eine neue Art zu komponieren in diesen Bildern aus dem Leben des Heiligen Thomas zum ersten Mal auf.

* * *

Der Heilige Thomas von Canterbury wurde 1117 zu London als Sohn des Kaufmanns Gilbert Becket geboren. Schon seine Geburt wird durch die Legende in ein märchenhaftes Licht gerückt. Es wird erzählt, dass seine Mutter die Tochter eines sarazenischen Fürsten gewesen sei, die sein auf der Pilgerfahrt nach Jerusalem gefangener Vater zum Christentum bekehrt habe, und die ihm, als es ihm gelungen war, zu fliehen, später nach London gefolgt sei. Auf Londoner Schulen und auf der Universität zu Paris erhielt Thomas seine Erziehung. Nachdem er sich beim Londoner Magistrat durch sein Verwaltungstalent ausgezeichnet hatte, kam er an den Hof des Erzbischofs von Canterbury, wo er sich durch vielseitige Tüchtigkeit zum Archidiakon emporschwang. Auf die Empfehlung des Erzbischofs ernannte ihn König Heinrich II. von England zum Kanzler des Reichs.

Der junge König und sein junger Kanzler traten

einander bald in herzlicher Freundschaft nahe, und Thomas gewann grossen Einfluss. Im Jahre 1162 wurde ihm das Erzbistum von Canterbury übertragen, gegen seinen Wunsch, denn er sah den Kampf mit dem Könige voraus, während dieser, wie es scheint, in der Belehnung seines Kanzlers mit dem Primat Englands einen Schachzug gegen Rom thun wollte.

Der Heilige Thomas hatte sich nicht getäuscht. Als Primas der englischen Kirche stellte er sich rückhaltlos auf den Boden des Papstes. Entgegen dem Willen seines königlichen Gönners legte er sein Kanzleramt nieder, und weil er sich wesentlich durch die Gnade des Königs mit der geistlichen Würde belehnt fühlte, verzichtete er vor dem Papst darauf, der ihn jedoch sofort aufs neue bestellte.

Dann nahm Thomas für die Kirche den Kampf mit der weltlichen Macht auf. Der König wollte den Klerus der weltlichen Gerichtsbarkeit unterstellen, wollte durchsetzen, dass ohne seine Erlaubnis kein höherer Würdenträger der Kirche zum Papst reisen durfte, kein Beamter des Königs sollte gegen dessen Willen exkommuniziert werden und alle Appellationen beim Papst sollten nur mit Zustimmung des Königs geschehen dürfen. Überdies verlangte der König selber die Wahl der höheren Würdenträger zu regeln, und dass sie ihm den Eid der Treue zu leisten hätten.

Der Streit um diese und andere Ansprüche war langwierig und reich an Zwischenfällen. Schliesslich floh der Erzbischof unter vielen Gefahren auf den Kontinent. Nach einer formellen Versöhnung

kehrte er auf seinen Bischofssitz zurück. Aber der Kampf war nicht zu Ende. Um den Erzbischof aus dem Wege zu schaffen, machten sich 1170 vier Ritter des Königs, wie es scheint, ohne dessen Vorwissen, auf den Weg nach Canterbury und töteten den Heiligen Thomas in seiner Kathedrale zu Canterbury vor dem Altar des Heiligen Benedictus. Die Kirche, für die er gekämpft hat, sprach ihn heilig bereits im Jahre 1173, drei Jahre nach seinem Tode.

Sein Kampf mit dem Könige hatte die ganze Christenheit aufgeregt, und als Persönlichkeit von seltener Begabung und höchst eigenartigem äusseren Auftreten hatte Thomas einen tiefen Eindruck auf seine Zeitgenossen hinterlassen, auch auf das Volk. Nicht lange, so war sein Schrein in Canterbury eins der Hauptziele christlicher Wallfahrer. Eine der ersten Wunderthaten wurde dem Könige Ludwig VII. von Frankreich zu teil, dessen Gebet um die Genesung seines Sohnes am Grabe des Heiligen Erhörung fand. Noch heute beschäftigt seine Gestalt den Forscher und den Dichter.

Das psychologische Problem seines Verhaltens hat bekanntlich Konrad Ferdinand Meyer in seiner Novelle „Der Heilige“ poetisch zu lösen versucht.

*

*

*

Von den vier Bildern aus dem Leben des Heiligen Thomas sind zwei erhalten.

Staphorst bildet alle vier ab. Das erste schildert die Bischofsweihe, das letzte, wie es scheint, das Gebet des Königs von Frankreich. Man erkennt den knieenden König, der seine Krone abgenommen

hat, und am Horizont erheben sich die Masten der Schiffe, die ihn herbeigeführt haben.

Erhalten blieben eine Scene aus der Flucht des Heiligen und die Schilderung seines Martertodes.

DIE FLUCHT DES HEILIGEN THOMAS

Schon von weitem fällt dieses Bild durch seine harmonische Haltung auf. Den Mittelpunkt bildet der Heilige, der auf einem Schimmel nach rechts reitet. Er wendet sich halb zu seinen Verfolgern zurück und erhebt die weissbehandschuhte Hand in einer Geberde, die in milder Überlegenheit ausdrückt: Was vermögt ihr? Die Verfolger haben seinem Pferde den Schwanz abgehauen. Der Mann, der ihn in der Rechten hält, erhebt weisend die Linke. Sein Nachbar, der den Streich geführt hat, steckt das Schwert ein. Ein anderer steckt den Finger in den Mund, ein vierter hält ebenfalls die Hand weisend in die Höhe. Von den beiden Begleitern des Heiligen wendet sich der zunächst reitende nach den Verfolgern um, der zweite sieht vor sich in den dunklen Wald, in den sie einreiten.

Der Heilige trägt ein rotes Untergewand ohne Gürtel, einen schwarzen, bis in die Achsel geschlitzten Mantel darüber, und Kopf und Schultern sind ihm durch die rote Sendelbinde verhüllt, die zugleich Mütze, Kapuze und Halstuch war. Ihre grün gefütterten Enden hängen über die Schultern.

Sein Begleiter auf isabellfarbenem Pferd trägt Schwarz, der folgende, auf einem Grauschimmel, eine Art von dunklem Russischgrün. Die Ecke mit den Köpfen gegen die grünen Bäume, durch die



DIE FLUCHT DES HEILIGEN THOMAS

Kunsthalle

vom roten Hintergrund ein paar goldene Sterne leuchten, zeigt die ersten Spuren von Helldunkel. Trotz der harmonischen Gesamthaltung der Bildfläche sind die Lokalfarben stark und mannigfaltig.

Der Mann im Vordergrund, der den abgehauenen Pferdeschwanz in der Hand hat, trägt eine grünblaue Kapuze, einen Rock in Orange, das nach Rot neigt, grüne Strümpfe, die das Orange zurückwerfen, und schwarze Schuhe. Sein Gesicht mit den blutunterlaufenen Augen wirkt wie ein Bildnis. Der mit dem Schwert trägt über seinem Galgen Gesicht eine rote Sendelbinde von leuchtendem Ton, sein Rock ist grün.

Im Vordergrund überschneidet eine nach rechts ansteigende Erdscholle die Beine der Pferde. Im Hintergrund erhebt sich die kahle reflektierende Kuppe eines in den unteren Teilen dunklen Berges.

Im Mittelpunkt des Bildes steht die sehr edle Geberde des Heiligen Thomas.

Den Inhalt des Bildes mit dem Bericht der Legende in Übereinstimmung zu bringen, ist noch nicht gelungen.

DER MARTERTOD DES HEILIGEN THOMAS

Was Glanz und Pracht der koloristischen Erfindung anlangt, ist dieses Bild vielleicht das mächtigste von allen, und die Neuheit der Komposition und der Charakteristik stehen dahinter nicht zurück. Auch die Erhaltung ist besonders ausgezeichnet durch Frische und Klarheit.

Der Heilige hat den ersten Schwertstreich empfangen, der ihm die Mitra und ein Stück der Schädeldecke forttriss. Er ist in die Knie gesunken und erhebt, das blutüberströmte Antlitz seinen



DER MARTERTOD DES HEILIGEN THOMAS

Kunsthalle

Feinden zugewandt, die Hände im Gebet. Seine Gestalt wird eingefasst durch die drei Ritter links — der vierte ist fast ganz hinter ihnen verborgen — und drei Cisterciensermönche rechts.

Der Mittlere, der den Streich geführt hat, steckt gerade das Schwert in die Scheide. Der rechts hinter ihm stehende Ritter beugt sich vor, die Linke am Schwertgriff, und erhebt eine Keule zum Schläge. Links steht der dritte, das Schwert geschultert, abwartend daneben. Der vorderste der Mönche erhebt entsetzt die gefalteten Hände. Am Boden liegt vor ihm die mit Perlen bestickte Bischofsmütze, in der noch die Schädeldecke steckt.

Sowohl koloristisch durch das reiche Priestergewand wie durch den Ausdruck bildet der Heilige den beherrschenden Mittelpunkt.

In der seelischen Belebung seines Antlitzes offenbart sich die tiefe Empfindung und die Gestaltungskraft Meister Franckes so stark wie in dem Ausdruck des Christuskopfes. In der ganzen gleichzeitigen norddeutschen Kunst dürfte eine so hohe und eigenartige Leistung kaum wieder vorkommen.

Überaus feinfühlig sind die Ritter des Königs und die Mönche als Berufstypen charakterisiert. Es ist schon erwähnt, dass noch heute der unbefangene Beobachter auf der einen Seite an den modernen Offizierstypus, auf der anderen an den des heutigen Theologen erinnert wird. Meister Francke hat hier unmittelbar aus dem Leben geschöpft.

Um diese in der Kunst seiner Zeit ganz neue Leistung zu würdigen, muss man die bärtigen Idealköpfe des Joseph von Arimathia und des Nikodemus

auf der Grablegung vergleichen. Auf dem Martertod treten die Typen ganz bildnisartig auf. Der links stehende Ritter mit dem Schwert über der Schulter trägt unter der starken Nase einen leichten Schnurrbart und hat den dünnen Kinnbart in zwei Spitzen ausgezogen. Unterhalb der Wangen sind die Falten am Hals deutlich angegeben. Sehr charakteristisch für Meister Francke ist die Art, wie der Eisenhut das Gesicht eben oberhalb der Augensterne überschneidet. Das giebt dem an sich schon streng individualisierten Kopf etwas unheimlich lebendiges.

Koloristisch ist dieses Bild durch seine tadellose Erhaltung vielleicht die deutlichste Vorstellung vom ehemaligen Zustand des Ganzen.

Der Mantel des Heiligen Thomas bildet den strahlenden Mittelpunkt. Goldene Ranken, von phantastischen Vögeln und Hunden belebt, breiten sich über den pfauenblauen Grund aus, ein rosafarbenes Futter überschneidet diese Pracht in langen Streifen, Blutströme rinnen darüber herab, und die Schatten stehen purpurn im blau-grün-goldenen Gewand. Unten wird ein grünes Untergewand mit goldenen Säumen über dem weissen sichtbar, und sehr wirkungsvoll stehen die weissen Handschuhe mit grünen und roten Nähten und einige kalte graue Flecke eines Futters darin.

In der linken Ecke bilden das Weiss, Silber, Gold und Grün an der Tracht der beiden Ritter eine wundervolle Harmonie. Der zum Schlag ausholende Ritter trägt eine blaugrüne Kapuze, die das Kinn deckt, und deren Schulterstücke gezottelt sind. Die Ärmel stehen in sattem Orange gegen

das Blaugrün, eine Zusammenstellung, die lebhaft an das Gefieder gewisser Aras erinnert.

Der farbigen Gruppe der Ritter hält die der Mönche in vornehm gefühltem Schwarz das Gleichgewicht.

Der Fliesenbelag des Bodens von köstlichem grünlich-goldigen Ton stösst gegen den roten mit goldenen Sternen besäeten Hintergrund. Dieser wird hier vom Künstler als Wand gefühlt, der Fliesenbelag fängt im Hintergrund sein Rot auf.

Es ist besonders charakteristisch für die koloristische Begabung Meister Franckes, dass er nicht nur für die ausgesprochene Farbe Sinn hat, sondern in dem Fliesenbelag das unbestimmt Schimmernde des Tones mit besonderer Freude nachfühlt. Fliesen von solcher tonigen Schönheit wie auf dem Martertod des Heiligen Thomas und auf der Geisselung sind mir auf anderen gleichzeitigen deutschen Bildern nicht begegnet.

DIE BILDER AUS DEM LEBEN DER JUNGFRAU MARIA

Obwohl in den vier Bildern aus dem Leben der Jungfrau Maria der Gipfelpunkt, die Krönung, fehlt, dürften sie doch nicht bloss als eine Einleitung zu den Passionsszenen des innern Teiles gewirkt haben.

Wie auf den Passionsbildern Christus, so ist hier die heilige Jungfrau die Gestalt, der sich alles

unterordnet, die die Komposition beherrscht. Und der Andächtige aus den Tagen Franckes konnte wohl kaum anders, als vier Szenen aus dem Leben der Maria sehen und nicht etwa die ersten Szenen der im innersten Teil dargestellten Passion.

Zwei sind für uns verloren, die Verkündigung und die Darstellung im Tempel. Nach den willkürlich veränderten Abbildungen bei Staphorst lässt sich von der Verkündigung nur so viel sagen, dass es eine grossartige Komposition gewesen sein muss. Maria kniet von vorn gesehen, rechts. Das Betpult überschneidet den ganzen unteren Teil der Gestalt. Sie scheint die Hände über der Brust gekreuzt zu halten. Der Engel kniet links, im Profil gesehen, und erhebt mit der Geberde des Segens die Rechte. Zwischen ihnen steht eine Lilie in einer Vase. Spruchbänder füllen den Hintergrund.

An dieser einfachen Anlage wird der Kupferstecher nichts geändert haben. Sie stimmt in den Hauptzügen mit derselben Scene auf dem Altar aus dem Harvestehuder Kloster. Dagegen erscheint das letzte, ebenfalls verlorene Bild der Reihe, die Darstellung im Tempel, vom Stecher mit erheblicher Willkür behandelt zu sein. Doch lässt sich das Motiv noch erkennen. Maria reicht Simeon über den Altar weg das Kind. Nach der Tradition, die bis dahin üblich war, müsste es sich von dem bärtigen Manne abwenden und die Hände der Mutter entgegenstrecken. Hier aber strebt es über den Altar gehend, dem Greise entgegen und streckt die Arme nach ihm aus. Es fragt sich, ob der Stecher dies Bewegungsmotiv des Christkinds

richtig gesehen hat, das in der ganzen Zeit allein dastehen würde. Dem sich neigenden Simeon gegenüber erscheint auch auf diesem Bilde die Gestalt der Jungfrau als die herrschende.

Wie gross die Abweichungen sind, die sich der Stecher gestattet, die Verteilung der Massen behält er doch immer bei.

DIE GEBURT CHRISTI

Bei den Darstellungen der Geburt Christi und Anbetung der Könige kommt in Betracht, dass sie in der oberen Reihe angebracht waren. Sie sind auf eine Fernwirkung berechnet. In der Durchbildung der Einzelheiten stehen sie hinter den Bildern der unteren Reihe — aus der Legende des Heiligen Thomas — zurück.

Maria, in weissem Gewande mit purpurnen Säumen, kniet vor dem Christkinde, das in Strahlen gebettet mit erhobenen Händen und Füßen vor ihr am Boden liegt. Drei kleine Engel halten um die Madonna ein grünlichblaues Tuch gespannt, das den Luftzug abhalten soll. Maria beugt sich vor, die Augen auf das Kind gerichtet, und erhebt anbetend die zusammengelegten Hände. Ihr gelbes Haar, über der Stirn gewellt, fließt in langer Flut über den Rücken, zwei starke Strähnen, hinter das Ohr gelegt, fallen über die Brust herab. Es ist eine zarte, rührende Gestalt, ganz Unschuld und Jungfräulichkeit. Ihr weisses Gewand, mit Gold

und erloschenem Purpur gesäumt, beherrscht den farbigen Aufbau. Auf die für Meister Franckes Entwicklungsstufe ungemein vollen und kräftigen Formen des Kindes hat schon Waagen hingewiesen.



DIE GEBURT CHRISTI

Kunsthalle

Es fällt auf, dass auf diesem Bilde allein der grosse Heiligenschein bei Mutter und Kind durch eine Strahlenglorie ersetzt ist. Vielleicht hat der Gedanke an die Dunkelheit der Nacht den Künstler auf die hellen Heiligenscheine verzichten lassen.

Oben vom Himmel sieht aus grünblauen, weissgehöhten Wolken Gott Vater herab. Er hat feierlich die Hände erhoben, dass die Handflächen sichtbar sind. Die Rechte macht mit eingelegtem kleinen Finger und Ringfinger dabei die traditionelle Geberde des Segnens. Über seinen langen, weissen Bart schiessen aus seinem Munde goldene Strahlen auf das Kind herab. Er trägt einen Mantel von sattem Purpurrot, und gleich einem riesigen Monde schwebt hinter ihm, den ganzen Körper silhouettierend, der Heiligenschein.

Wie ernst und feierlich, wie grossartig im Typus und in der Geberde dieser Gott Vater ist, lehrt am besten ein Vergleich mit dem breiten, kurz- und dicknasigen, plebejischen Typus Gott Vaters, den etwas später der Kölner Meister Stephan Lochner verwendet.

Reich und phantastisch baut sich die Landschaft auf. Maria kniet am Berge vor einer dunklen Höhle, Ochs und Esel stecken aus dem dunklen Raum ihre Köpfe hervor und fressen aus einer Krippe.

Die Berglehnen sind mit Baumgruppen bestanden, und auf einer Bergwiese erscheint den beiden Schafhirten der Engel der Verkündigung mit dem Schriftbände: Gloria in excelsis deo. Auch neben dem Haupte der Maria flattert ein Schriftband, das den Inhalt ihres Gebetes angiebt: Dominus

meus et deus meus (mein Herr und mein Gott). Einer der Hirten zeigt zum Engel hinauf, der andere, vom Rücken gesehen, trägt Hut und Mantel und stützt sich auf seinen Stab. Die Herde weidet zerstreut auf der Berglehne.

Komposition und Farbe sind gleich überraschend und erinnern an nichts aus dem Kreis der gleichzeitigen deutschen Kunst bekanntes. Die vorhergehende Generation sah Maria in diesem Moment noch nach weit zurückreichender Überlieferung auf dem Lager ruhend. Auffällig ist auch, dass Joseph fehlt, den man gerade bei der Geburt des Herrn bis dahin regelmässig hatte anwesend sein lassen. So erscheint er in Hamburg auf dem Schnitzwerk des Altars aus dem Kloster von Harvestehude. Max Friedländer macht in seiner Besprechung der Publikation von Friedrich Schlie (*Zeitschrift für bildende Kunst* 1899) darauf aufmerksam, wie nahe sich Meister Francke in dieser Komposition mit der Anbetung von Filippo Lippi im Berliner Museum berührt.

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

In den Hauptmotiven hat sich Meister Francke auf der Anbetung der Könige an die seit der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts bestehende Tradition gehalten. Die Verwandtschaft der Motive bei den Königen mit derselben Darstellung auf den Flügeln des Kölner Kreuzigungs-

altars (Kölner Museum) aus jener Epoche ist auffallend.

Auch hier thront Maria, während der Greis vor dem Kinde kniet. Das Christkind greift nach den dargebotenen Schätzen. Der eine der daneben stehenden Könige weist auf den Stern am Himmel, während er den andern ansieht und dieser seine Augen zum Stern erhoben hat. Joseph fehlt noch.

Beim Hamburger Meister sind diese herkömmlichen Motive mit neuem Leben erfüllt und durch die Einführung Josephs und die Schilderung der Örtlichkeit um neue Züge bereichert.

Maria thront nicht mehr und trägt keine Krone mehr. Sie sitzt hochaufgerichtet auf dem Fussende des rotbezogenen Lagers, das unter ihren Füßen wieder sichtbar wird. Ihre Haltung hat Würde und Majestät. Sie blickt erhobenen Hauptes vor sich hin, wie um anzudeuten, dass die Verehrung des vor ihr knieenden Greises nicht ihr gilt.

Das Kind steht in ihrem Schosse über ihren linken Unterarm gebeugt und von ihrer rechten Hand gehalten. Es greift mit der Linken nach dem Golde, das ihm der knieende Greis in einem Korbe darbietet, und legt es in die offene Hand der Mutter.

Links hockt der alte Joseph, vom Rücken gesehen, auf einem niedrigen Holzschemel vor einem Kasten, dessen Deckel er geöffnet hält. Er wendet sich mit ausgestreckter Hand zurück, um den Schatz in Empfang zu nehmen und zu verschliessen. Der ältere der stehenden Könige weist, seinen Genossen dabei ansehend, auf den Stern am Himmel, der Jüngere blickt hinauf und hält die Hand

schützend über die Augen. Sehr naiv ist der Stern von Bethlehem aus der Masse der gleichartigen, goldenen Sterne herausgehoben, die den roten Grund bedecken. Er scheint durch eine schwarze



DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

Kunsthalle

Wolke. Und die schwarze Farbe dieser Wolke ist das Mittel, durch das der Künstler auszudrücken sucht, dass die Scene bei Nacht zu denken sei.

Der Stall zu Bethlehem ist ein niederdeutsches Schauer mit Strohdach und den Tierköpfen — es sind Vogelköpfe — auf dem Giebel. Von dem mit rotem Tuch bedeckten Lager heben sich zwei zierliche weisse Kissen mit roteingestickten Kreuzen ab.

Die Pracht der Farbe ist auf das Höchste gesteigert. Dabei wirkt es auffallend, dass in den Gewändern der Könige noch die bunten Goldbrokate fehlen.

Maria bildet den lichten Mittelpunkt. Ihr Haupt ist mit einem weissen Tuch verhüllt, das zugleich mit dem goldenen Haar über die linke Schulter herabfällt. Ihr blauer Mantel, der hinten über den Kopf gelegt ist, wallt herab und verhüllt ihren Unterkörper. Das Futter ist von einem zarten, leicht ins Rötliche spielenden Grau, das Kleid ein lichtiges Rosa. Joseph trägt einen weissen im Stoff mit grossen Quadraten gemusterten Rock und eine rosa Kapuze, die mantelartig die Schultern bedeckt.

Der knieende greise König hat einen ärmellosen roten, mit Pelz verbrämten Mantel an, der durch einen Gürtel zusammengehalten wird. Über dem anliegenden, orangefarbenen Ärmel des untersten Gewandes hängt ein weisser offener Ärmel herab.

Hinten steht der König im Mannesalter mit dunkler Haut und dunklem Bart. Er weist mit der Rechten auf den Stern und blickt den königlichen Jüngling an. Sein Mantel, der über der rechten Schulter zusammengehalten wird, ist blau — ein

Blau von sehr edler Qualität, das mit dem Weiss eine zarte Harmonie abgibt — und mit Hermelin gefüttert. Ein weisser Hermelinkragen deckt seine Schultern. Seine Krone sitzt in einem Hermelinbarett.

Er und der königliche Jüngling halten goldene Gefässe in der Linken. Der Jüngling, vom Rücken gesehen, blickt zum Stern hinauf, mit der Rechten die Augen schützend. Seine langen blonden Locken fallen bis auf den grünen Mantel mit langen Hängeärmeln herab.

Hinter ihnen schiebt sich eine Berglehne gegen den roten Himmel.

Unter allen Bildern fällt dieses durch den Aufbau aus einfachen grossen Farbenflächen auf. Sein koloristischer Charakter wird am leichtesten durch den Vergleich mit einem der tonigen Bilder der Passion erkannt, etwa der Auferstehung, wo nur die drei Flecke Rot des Mantels und der Fahne Christi grössere ungebrochene Flächen bilden.

DIE PASSION

Nach der Öffnung der äusseren Thüren bot der Altar eine mächtige, strahlende Fläche aus acht gleich grossen Bildern, eine prachtvoll dekorative Fläche ohne Abwechslung im Rhythmus der Massen.

Dieser monoton gegliederten Fläche gegenüber stellte sich die letzte Umwandlung allein durch

den Rhythmus der Flächenverteilung als eine Steigerung dar: Ein grosses Mittelbild jederseits von zwei kleineren Bildern eingerahmt.

Und während auf dem vorhergehenden Zustand auch der Rhythmus sich auf die beiden Reihen gleich grosser, übereinander geordneter Bilder beschränkte, bilden die Darstellungen aus der Passion eine in sich gegliederte Folge. Links beginnt die Handlung mit der Geisselung und der Kreuzschleppung, im grossen Mittelbilde mit der Kreuzigung erreicht sie ihren Höhepunkt, rechts klingt sie aus in der Grablegung und der Auferstehung.

Die Kreuzigung beherrschte das ganze Werk. Hier hatte der Künstler selbst seine volle Kraft an die Ausführung eingesetzt. Das Schicksal hat uns nur einen Teil davon erhalten. Wir müssen uns glücklich preisen, dass nicht alles zerstört ist, denn wir würden dem Meister nicht ganz gerecht werden können, wenn uns die Gruppe der Frauen unter dem Kreuz fehlte.

DIE GEISSELUNG CHRISTI

Die alte Tradition hat bei der Darstellung der Geisselung und der Verspottung des Herrn meist ein sehr sachliches Gefühl für das Schickliche bewiesen. Der Geisselung, einem Akte der Justizpflege, wohnt der oberste Richter Pilatus bei. Die Verspottung wird] als ein Akt der professionellen Roheit der Schergen aufgefasst, die

der Landpfleger konnte geschehen lassen, der er aber durch seine Gegenwart nicht noch ein offizielles Gepräge geben durfte. Wo er in älterer Zeit bei der Verspottung vorkommt, pflegt er draussen zu stehen.



DIE GEISSELUNG

Kunsthalle

Der Vorgang findet in einer Gerichtshalle statt, die durch ein niedriges Gitter nach aussen abgeschlossen ist. Man darf von der Entwicklungsphase, der der Künstler angehört, nicht erwarten, dass die architektonische Konstruktion sich nachrechnen lässt.

Die Handlung beginnt gerade. Christus — noch ohne Dornenkrone — steht nackt, nur mit dem Lendenschurz umgethan, vor der Martersäule. Seine Arme sind, hinter dem Kopf gekreuzt, bereits angebunden, so dass die Ellbogen in Scheitelhöhe stehen. Einer der vier Schergen kniet vor ihm und fesselt seinen linken Fuss. Der Körper Christi ruht auf dem linken Fuss, im Schmerz weicht er in der Hüfte aus, wodurch der Kopf nach der anderen Seite gedrängt wird.

Die Augbrauen sind hochgezogen, der Mund ist wie bei grosser Anstrengung geöffnet. Im Ausdruck und in der Stellung erinnert dieser Kopf an unsern Schmerzensmann aus der Petrikirche. Aber der Leidensausdruck ist verschieden. Bei der Geisselung fühlt man das momentane des physischen Schmerzes, während das Antlitz des Schmerzensmannes die Summe alles Leids enthält.

Vier Schergen sind an der Arbeit. Links erhebt ein bärtiger Mann mit prachtvollem Kopf in der Rechten die Geissel, während die Linke einen Rutenstreich ausgeführt hat. Die zwei Rechtsstehenden holen zum Schlage aus, der eine mit der Rute, der andere mit der Geissel. Der mit der Rute hat struppiges Haar, der andere trägt eine Mütze aus vielen umeinandergelegten Wulsten, ein Motiv, das in der Mode der Zeit auch sonst

vorkommt. Auf unserm Altar noch einmal auf der Auferstehung, auf der westfälischen Kreuzigung in Darmstadt als Ärmel des Kaiphas. Der mit der Mütze hat in der Lust an der Quälerei mit der Linken eine Locke Christi ergriffen und man sieht es der Bewegung seines linken Beines an, wie ihm die Freude an seiner Henkerarbeit durch die Glieder zuckt. Unten kniet, den Kopf mit einer Kapuze in Form einer phrygischen Mütze bedeckt, der Scherge, der den Fuss Christi an die Martersäule zu fesseln hat. Sein Gesicht ist im Profil gesehen, der Ausdruck liegt in dem von der Anstrengung herabgezogenen Mundwinkel. Pilatus und Kaiphas bilden eine Gruppe ausserhalb des Gitters.

Der Landpfleger sitzt auf seinem Throne, die Hände über die weit auseinanderstehenden Knie vorgeschoben und blickt mit erhobenem Antlitz und hochgedrückter Unterlippe auf die Geisselung, während er zugleich dem Kaiphas zuhört. Dieser sieht den Pilatus beim Sprechen scharf an, den Zeigefinger der rechten Hand drückt er ihm dabei auf die Brust, als wollte er seine Gedanken in ihn hinein bohren, die Linke hat er vertraulich auf den Kopf des einen der kleinen Löwen gelegt, die die Armlehnen des Thrones schmücken. Die Korkzieherlocken der Schläfe, der lange Doppelspitzbart und die gedrehte Kopfbinde charakterisieren ihn als Juden. Auch in der vertraulichen und eifrigen Geberde liegt ein Merkmal seiner Rasse. Die beiden stehen in scharfem innerlichen und äusserlichen Gegensatz. Francke hat hier ein Meisterstück einer Charakteristik von innen heraus hingestellt. Bei Schongauer erst treten verwandte Züge wieder auf,

und bei Dürer, Holbein und Rembrandt erscheint diese germanische Art der Charakteristik durch die ausdrückende Geberde auf ihrem Gipfel.

Die Architektur will um jene Zeit noch kein bis in alle Einzelheiten richtiges Bild geben. Ein grosser bezinnter Bogen rötlicher Farbe — es ist wohl an Backstein gedacht — überwölbt die Öffnung der Halle, bei der man an Gerichtslauben wie die des Lüneburger Rathauses denken darf. Links stösst ein schmales Giebelhaus daran, ein graues Zweifensterhaus mit einem Fenster im Giebel, einem Bleidach, das durch eine Zinnenreihe abgeschlossen ist und im Erdgeschoss weder Fenster noch Thür hat.

Die Halle hat in der dunkeln Rückwand zwei Bogenfenster, durch die der Goldgrund hereinschimmert. Sehr reich ist der Thron. Armlehnen und Rückenlehne sind als Pfeiler mit Laubkapitell gebildet und tragen Füllungen in Masswerk. Von der Rückenlehne aus wölbt sich ein gerippter Baldachin vor, der vorn eine giebelartig ansteigende Bekrönung von Zinnen und zwei Tropfenkonsolen hat. In der im gotischen Bogen geschlossenen Mittelzinne steht schräge ein Wappen mit einem Eisenhut, wie ihn der grüne Ritter auf dem Martyrium des Heiligen Thomas trägt. Die Bedeutung des Wappens, wenn es eine hat, ist noch nicht festgestellt. Wahrscheinlich soll es nur ein Zeichen der höchsten Gerichtsbarkeit des thronenden Pilatus sein. Allerliebste sind die kleinen Löwen auf den Armlehnen. Wo der Bogen an das Haus stösst und in der linken Ecke der Gerichtshalle sind Spinnengewebe zu erkennen.

In der Darstellung des Raumes gehört dieses Bild zu den fortgeschrittensten des Cyklus. Was Francke schon vermag, lässt sich an der Behandlung des mit grünlichen und goldigen Fliesen bedeckten Bodens fühlen, namentlich an der Ecke links, wo der Fliesenbelag sich von dem Thron bis zur grauen Wand des Hauses erstreckt.

Koloristisch ist das Bild sehr inhaltreich. Die Gewänder von Pilatus und Kaiphas bilden in ihrer tonigen Kraft wahre Prunkstücke. Pilatus hat seinen prächtigen blaugrünen Brokatmantel mit reichem, wundervoll gezeichnetem goldenen Rankenmuster über die Knie gelegt, sein Untergewand in Silberbrokat ist nur auf dem Leibe zu erkennen. Blaugrün und Gold kommt noch einmal auf dem Gewande des Heiligen Thomas vor, aber wie verschieden in Ton und Wirkung. Kaiphas trägt einen ärmellosen Mantel aus rotem Stoff mit grünem Rankenmuster und ein grünblaues Untergewand, von dem nur die Ärmel sichtbar werden. Der kalte Ton der grauen Martersäule stösst gegen das warmtönige braune Holzwerk, über dem sich der köstliche Ton der Dunkelheit unter dem Gewölbe erstreckt. Die Rückwand der Halle zeigt ein mildes, sattes Rot.

DIE KREUZSCHLEPPUNG

Aus dem Leidensweg nach Golgatha hatte eine alte Überlieferung für die Darstellung der Passion den Moment ausgewählt, wo dem Herrn die Last zu schwer wird und Simon von Kyrene das Kreuz auf sich nimmt. Das Zusammen-

brechen unter dem Kreuz tritt erst später auf, es scheint eine Erfindung Schongauers zu sein.

Meister Francke hat eine Scene von wilder, dramatischer Bewegung geschaffen. Der Körper Christi ist schon gebeugt, die linke Hand fasst über das Mittelstück des T förmigen Kreuzes, die rechte hält er dicht unter dem Querbalken, wobei die Schulter den unteren Teil des Antlitzes überschneidet. Die Knie sind unter der Last geknickt. Eben springen die Schergen zu. Vorn greift einer mit der Linken zerrend in sein Gewand und zieht mit der Rechten am Strick, den Christus um den Leib trägt. Man sieht seinen Unterkörper im Profil, den Oberkörper vom Rücken, das Gesicht ist fast verdeckt. Hinter ihm ist ein bösertiger, jugendlicher Bengel auf Christus zugesprungen. Ein Schlag der Rechten, die im langen Ärmel steckt, trifft den Herrn an der Schulter, die Linke stösst ihn mit einem Stabe, dabei versetzt er ihm einen Tritt mit dem Fuss. Jenseit des Balkens hat sich einer, der in der Linken die Schaufel über der Schulter trägt, zurückgewandt, und langt unter den Kreuzesarm mit der Hand durch und reisst den Herrn an einer Locke vorwärts. An seinem Munde sieht man, dass er ihn anschreit. Auch der Alte, der den Hammer trägt und über dem Arm einen Korb mit Bohrer und Nägeln hängen hat, spürt den kritischen Moment und wendet sich im Vorwärtsschreiten zurück, so dass sein Gesicht mit der dicken hochgeschobenen Unterlippe im Profil zu sehen ist. Simon von Kyrene, wie immer hinter dem Kreuz, ein weissbärtiger Alter, nimmt das Kreuz auf die Arme. Ein Schächer neben ihm, mit dem Beil auf der

Schulter, weist auf das Ziel. Johannes und zwei Frauen folgen weinend, Mutter Maria mit dem Tuch das Gesicht trocknend.

Von links schneidet ein Stück Erdreich in die



DIE KREUZSCHLEPPUNG

Kunsthalle

Gruppe. Den Vordergrund bildet eine spiegelnde Wasserfläche, ein überraschendes Motiv.

Auch auf diesem Bilde sind alle Farben tonig herabgestimmt. Im Mittelpunkt steht das Gewand Christi in erloschenem Grauviolett, eingefasst von dem blassen Orange des Rockes des auf ihn zspringenden Burschen und dem milden Rot des Rockes rechts. Die untere Partie mit den Beinen der Schächer rechts über der Wasserfläche wirkt schon sehr räumlich.

DIE KREUZIGUNG

Von dem grössten Bilde des Altarschreins, das viermal den Umfang der Darstellungen auf den Flügeln besass — und noch etwas mehr, da die inneren Leisten wegfallen, blieb leider nur der vierte Teil erhalten, die Gruppe der klagenden Frauen und des Johannes links vom Kreuzesstamm.

Aber wir können uns doch eine Vorstellung von dem sachlichen Inhalt der Gesamtkomposition aufbauen. Dr. A. Goldschmidt, der sich am eingehendsten mit der mittelalterlichen Kunst unserer Heimat beschäftigt hat, weist auf dem Preetzer Altar des Kopenhagener Museums eine Darstellung der Kreuzigung nach, die von der des Hamburger Meisters abhängig ist, da die Gruppe der Frauen mit Johannes in allem wesentlichen übereinstimmt und alle Merkmale der Kopie trägt.

Man könnte nun gegen Dr. Goldschmidts Erklärung den Einwand erheben, dass die Benutzung

der Gruppe der trauernden Frauen an sich für die übrigen Teile noch nichts beweise. Es kommt oft vor, dass ein schwächerer Künstler eine Figur oder eine Gruppe übernimmt und im übrigen frei schaltet oder wo anders Anleihen macht.

Aber es giebt noch eine andere Quelle, aus der wir die Hauptzüge der Komposition unseres alten Hamburger Meisters zu ergänzen vermögen.

Die grossen Momente der Passionsgeschichte pflegen zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts dem Künstler noch nicht frei überantwortet zu sein. Er kann mit dem heiligen Stoff nicht schalten, wie er will. Noch ist die Überlieferung so mächtig, dass eine umstürzende Neuerung weder versucht noch so leicht erlaubt wird. Der Seelenzustand ist derselbe wie beim Kinde, das es nicht liebt, wenn bei der Wiederholung eines Märchens der Erzähler seiner Phantasie freien Lauf lässt. Es bedarf einer langen Gewöhnung, ehe man dem Künstler grundlegende Neuerungen erlaubt, und noch längerer Zeit, ehe man sie von ihm verlangt.

Bei den kleineren Episoden, wie der Grablegung, der Auferstehung, wird dem Künstler früher ein Spielraum für die Erfindung gewährt als bei den bedeutungsvollsten Momenten, der Anbetung der Könige, vor allem der Kreuzigung.

Hier pflegt innerhalb der Schulen ein Typus zu bestehen, der nur in leiseren Zügen der Anordnung wechselt. Was jeder der Beteiligten zu thun hat, steht seit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts ein für allemal fest.

In Deutschland lassen sich bei der Kreuzigung verschiedene Typen nachweisen. Am klarsten aus-

gesprochen sind wohl der Nürnberger und zwei niederdeutsche, die vielleicht beide auf Köln zurückgehen.

Ausgebildet sind diese drei Typen wohl ziemlich um dieselbe Zeit, im letzten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts. Wer sie geschaffen, steht im einzelnen nicht fest. Das Material ist zu lückenhaft erhalten und die Entwicklungsgeschichte ist noch nicht klargestellt.

In der Wandmalerei, die bis zum Anfange des vierzehnten Jahrhunderts die führende Rolle spielt, wird die Kreuzigung sehr abgekürzt dargestellt. Neben dem Gekreuzigten stehen nur Maria und Johannes.

Erst in der Tafelmalerei wurde die Scene aus dem abgekürzt Symbolischen in die malerische Schilderung übergeleitet. Zu Maria und Johannes kommen Longinus, der dem Herrn die Seite durchbohrt, der Hauptmann, der in Christus den wahren Sohn Gottes bezeichnet, die klagenden Frauen um Maria, Stephaton mit dem Schwamm, die Kreuze der Schächer und schliesslich die wüfelnden Schergen. Aber sie treten nicht auf einmal hinzu, und es lässt sich verfolgen, wie sie ihren Platz suchen. Das Verfahren der einzelnen Schulen ist sehr verschieden aber sehr beständig.

Der Nürnberger Typus, dessen Entwicklung sich, soweit mir bekannt, nicht mehr verfolgen lässt, tritt, wie es scheint, zuerst in dem berühmten Bamberger Altar von 1429 auf, den Henry Thode dem Nürnberger Meister Berthold zuschreibt.

Die Anordnung und die ausschlaggebenden Geberden bleiben massgebend für die grossen

Darstellungen der Kreuzigung in der ganzen Nürnberger Schule des fünfzehnten Jahrhunderts.

Das Kreuz wurzelt im Vordergrund und trennt die reliefartig geordneten Gruppen. Magdalena ist von der Gruppe der Frauen losgelöst und umklammert knieend den Kreuzesstamm. Die übrigen heiligen Frauen und Johannes stehen links. Maria sinkt überwältigt zusammen, von Johannes und einer der Frauen aufgefangen. Ihre Hände hangen schlaff herab. Hinter ihr erhebt Longinus, die Lanze an die Schulter gelehnt, demütig vorbeugeugt die zusammengelegten — nicht gefalteten — Hände zum Gebet. Rechts weist der Hauptmann in prächtiger Tracht mit erhobener Hand, das Antlitz im Gespräch zurückgewendet, auf den Gekreuzigten. In der Gruppe der würfelnden Kriegsknechte fällt als ein sehr schönes Motiv auf, wie einer sich, von hinten zuschauend, über einen Hockenden beugt, die Hand auf seine Schulter gestützt. Die Schächerkreuze fehlen.

Sehr nahe steht dem Bamberger Altar die Kreuzigung von Hans Pleydenwurff (in München). Die Komposition ist dieselbe und durch das Kreuz in zwei Gruppen getrennt. Die Schächer fehlen. Maria sinkt mit erschlaffend herunterhangenden Händen zusammen, von Johannes und einer der Frauen gestützt. Die Gestalt der Magdalena ist mit zartem Gefühl weiter entwickelt. Sie schaut, die Hände auf dem Kreuzesstamm übereinandergelegt, zu Christus empor. Longinus erhebt, die Lanze an der Schulter, Augen und Hände zum Herrn, auf der andern Seite weist der Hauptmann im Gespräch mit dem Finger auf den Gekreuzigten.

Dass Michel Wohlgemuths Kreuzigung in München keine neuen Züge bieten würde, war vorauszusehen. Sie giebt die Ideen des Bamberger Altars im Auszug, wie ihn das Hochformat bedingt. Maria sinkt mit fallenden Händen zusammen, von Johannes und zwei Frauen gehalten, Longinus und der Hauptmann haben Haltung und Geberde nicht geändert.

Der Typus der Kreuzigung in der Nürnberger Schule ist mithin sehr stetig. Das Kreuz wurzelt im Vordergrund, deshalb stehen alle Figuren links und rechts daneben aufgereiht, ganz vorn im Bilde. Für Maria, Magdalena, Johannes, Longinus und Pilatus kehren die auf dem Bamberger Altar 1429 zuerst auftretenden Geberden stetig und ohne wesentliche Veränderung wieder.

Wie weit dieser Typus nürnbergisch ist, wie weit er von Italien direkt oder auf dem Umweg über die Prager Schule übernommen ist, vermag ich nicht zu sagen und für jetzt nicht zu untersuchen.

Ebenso ständig kehren im niederdeutschen Kunstgebiet dieselben einmal festgelegten und von der Nürnberger Überlieferung sehr verschiedenen Motive wieder. Es kommen zwei in der Grundlage auseinandergehende Gestaltungen vor. Die eine scheint von der Schule des sogenannten Meister Wilhelm ausgebildet zu werden, die andere tritt später die Herrschaft an und gilt für Westfalen und den Osten des Gebiets.

Dem mystischen Charakter der kölnischen Schule um 1400 mochte die Kreuzigung in der realistischen Form mit den Schächern, dem Longinus, den kla-

genden Frauen, den wüffelnden Schergen nicht recht liegen. Sie bildet sich unabhängig von einer nebenhergehenden Tradition, die nach Ausweis einer Kreuzigung aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts (Kölner Museum) schon auf die Erzählung des Herganges hingearbeitet hatte, eine ihrem Wesen genehme mehr symbolische Verkörperung des Gedankens. Vor einem goldenen oder gemusterten Hintergrund ordnet sich die Komposition reliefartig in einzelnen Figuren. In der Mitte ragt der Kruzifixus auf, die Schächerkreuze fehlen, zu den Seiten stehen ohne unmittelbare Teilnahme Maria, Johannes und zwei oder mehrere Heilige. So auf der Kreuzigung der Schule des Meister Wilhelm im Kölner Museum, so bei Stephan Lochner und in etwas reicherer Umformung noch beim Meister des Bartholomäusaltars und bei Anton Woensam von Worms, also bis ins erste Drittel des sechzehnten Jahrhunderts. Östlich von Köln scheint dieser Typus nicht vorkommen. Er ist nichts als eine durch Addition gewonnene Weiterbildung der mittelalterlichen Darstellung vom Kreuzestode, die keinerlei Versuch macht, den wirklichen Hergang zu schildern, sondern den Erlöser am Kreuze zwischen die klagenden Gestalten von Maria und Johannes stellte. Diesen beiden stehenden Figuren fügte der Kölner Typus links und rechts eine beliebige Anzahl stehender Heiligen hinzu.

Der zweite niederdeutsche Typus, der realistisch ausmalende, reicht räumlich von Köln über Westfalen bis Lübeck und wohl darüber hinaus, die ganze Einflusssphäre beherrschend, und erstreckt

sich zeitlich von etwa 1400 bis in das sechzehnte Jahrhundert.

Wann er aufkommt, wer ihn schafft, dürfte sich, da die Denkmäler meist zerstört sind, kaum nachweisen lassen. Dass er in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts noch in der Bildung begriffen ist, beweist der oben erwähnte kölnische Altar des Kölner Museums aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts.

Dies älteste Beispiel, No. 1 der Kölner Galerie, das in den Ausdrucksmitteln der Wandmalerei noch sehr nahe steht, trägt alle Züge des Erstlingsversuches. Johannes steht noch durch das Kreuz von Maria getrennt, links vom Herrn. Aber der Hauptmann ist schon neben ihn getreten, weist auf den Gekreuzigten und wendet sich zu den durch seine Thätigkeit bedingten Zuschauern. Maria auf der andern Seite ist von den Frauen umgeben, und auch Longinus ist schon eingeführt, aber man fühlt, dass der Platz für ihn gesucht wird. Er kniet vor den Frauen und führt, nachdem er den Stoss ausgeführt, die Hand zu den Augen, die nach der Legende durch das Blut des Herrn wieder sehend geworden sind. Damit er die Gruppen der Frauen nicht stört, ist er in kleineren Verhältnissen gebildet. Man sieht überall die Ungeschicktheit des ersten tastenden Versuchs, der das alte Schema noch nicht durchbricht. Die Schächerkreuze, die würfelnden Schergen fehlen noch.

Einen weiteren Schritt bezeichnet die wohl sicher niederdeutsche und auch wahrscheinlich kölnische Kreuzigung des Kölner Museums No. 37. Hier ist die Anordnung freier. Johannes ist schon

zur Gruppe der sitzenden Frauen hinübergetreten, der Hauptmann steht mit seiner Umgebung allein zur Linken Christi. Longinus fehlt, dafür treten die Kreuze mit den Schächern auf, die mit den Ellbogen an den Kreuzesbalken hängen, und deren Hände durch Querstangen verbunden sind.

Der westfälische Meister vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, dessen Kreuzigung in Hochformat das Kölner Museum aufbewahrt, und das westfälische Kreuzigungsbild der Galerie in Darmstadt (ebenfalls Hochformat), enthalten wiederum die wesentlichen Züge dieses niederdeutschen Kreuzigungstypus. Er kehrt im Göttinger Altar des Welfenmuseums zu Hannover, sowie im Triptychon zu Haldern (Rheinprovinz) wieder und ebenso wiederholt er sich auf der Kreuzigung aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts in der Marienkirche zu Lübeck und der Kreuzigung aus derselben Zeit in der Katharinenkirche zu Hamburg.

Die Anlage ist nicht reliefartig wie in der Schule des Meisters Wilhelm und reicher als beim Nürnberger Typus. In vielen Plänen sind die Figuren und Gruppen hintereinander oder — beim Hochformat — übereinander geschoben. Während man sich in Nürnberg auf die Hauptsachen beschränkt, ergehen sich die Niederdeutschen in einer unendlichen Fülle von Episoden, so dass es oft schwer fällt, das Wesentliche vom Beiwerk zu sondern. Genremässige Züge drängen sich vor. Es ist wie eine Vorahnung der Weise des sechzehnten Jahrhunderts, das in den Niederlanden und Niederdeutschland die heiligen Geschichten als einen Vorwand zur Schilderung weiträumiger Landschaften

und endloser Genreepisoden benutzte. In Hamburg haben wir ein charakteristisches Beispiel dieser Art in der Kreuzschleppung von 1565 des einheimischen Meisters Francke, von der Petri-Kirche der Kunsthalle überwiesen, wo die heilige Handlung weit im Hintergrund ziemlich gleichgültig vor sich geht, während das Interesse des Künstlers an der Schilderung des mitlaufenden Volkes haftete. Und schafft nicht im siebzehnten Jahrhundert Rembrandt auf demselben Boden und in demselben Sinne die Krankenheilung? Nur dass er alles Episodenwerk durch einen grossen Gedanken zu einer starken Einheit zusammenschweisst. Im niederdeutschen Typus der Kreuzigung bleiben trotz der Fülle von Varianten in den Nebenfiguren die Motive für die Hauptpersonen auffallend konstant.

Neben Christus fehlen die Schächer nicht. Die Kreuze sind in der Regel T förmig, die der Schächer stehen schräge, sie sind niedriger als das Mittelkreuz und unter seine Querbalken geschoben. Die Arme der Schächer sind über die Kreuzesbalken gelegt, so dass die Hände in der Schulterhöhe wieder sichtbar werden. Sie sind an einen Querstab gebunden (Göttinger Altar, Preetzer Altar, Altar zu Haldern, westfälischer Altar im Kölner Museum, auch bei späteren derselben Gruppe noch so); diese Anordnung scheint südlich bis Frankfurt zu reichen. Sie tritt zuerst auf der Kreuzigung des Kölner Museums No. 37 auf, die noch der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts entstammt. Doch überschneiden hier die Querstäbe die Brust, weil die Arme nach vorn über die Kreuzesbalken geschlagen sind.

Im Gegensatz zum Nürnberger und zum Kölner Typus der Schule Meister Wilhelms wird Maria mit der Gruppe der Frauen nicht stehend, sondern sitzend gebildet.

Sie sehen nicht auf den Gekreuzigten. Nur Johannes sieht oder späht hinauf. In Köln und Westfalen hat sich Magdalena losgelöst, um den Kreuzesstamm zu umklammern, in den östlichen Centren scheint dies Motiv zu fehlen. Sehr charakteristisch und konstant ist das Bewegungsmotiv des Longinus. Er ist ein alter, blinder Mann, er vermag den Stoss mit der Lanze, der die Seitenwunde hervorbringen soll, nicht auszuführen. Da hilft ihm ein jüngerer Begleiter, der ihm die Lanze führt. Rechts stehen der Hauptmann und Kaiphas in Unterhaltung. Auch hier kommen sehr konstante Motive vor. Der Hauptmann weist hinauf zum Gekreuzigten, zu seinem Begleiter gewendet. Dieser legt die Hand auf seine Schulter oder hängt sich vertraulich in seinen Arm. Die würfelnden Schergen geben, wie immer den Anlass zu sehr natürlicher Gruppierung, zu Bewegungsmotiven von grosser Schönheit und sogar zur Schilderung von Mord und Todschatz. Hier konnte der Künstler jedesmal ganz frei schalten, ohne Einspruch fürchten zu müssen. In dem für Westfalen und Ostdeutschland geltenden Vorbild scheint diese Scene jedoch auffallender Weise ursprünglich gefehlt zu haben. Auf dem Göttinger Altar im Provinzialmuseum zu Hannover ist sie augenscheinlich im Gegensatz zu der geltenden Schablone eingefügt, trotzdem kein Platz war. Der Künstler hat den engen Raum vor dem Kreuz Christi benutzt, sah sich aber ge-

zwungen, die würfelnden Schergen im Massstab auf ein Drittel der andern Figuren zu verkleinern. Die Gruppe wirkt dadurch, als wäre sie nachträglich aufgemalt. Sogar auf der Kreuzigung in der Hamburger Katharinenkirche (gegen 1500) fühlt man auf den ersten Blick, dass die Einfügung der rechts angebrachten würfelnden Schergen dem Künstler noch sehr unbequem war. Selbst noch auf der figurenreichen Kreuzigung in der Lübecker Marienkirche fehlen die Schergen, wo man sie zuerst sucht, rechts im Vordergrund. Sie sind jenseit der Gruppen um das Kreuz als eine Episode im Hintergrund der Landschaft untergebracht.

So spät also wirkt ein Vorbild noch nach, das die Gruppe der Schergen nicht besass, dessen Entstehungszeit mithin noch ins vierzehnte Jahrhundert fallen dürfte.

Wenn wir vom Material dieser niederdeutschen Kreuzigungsmotive das Fragment des grossen Mittelbildes unseres Altars der Englandsfahrer betrachten, die Gruppe der Frauen, so lässt sich das Gesamtbild auch ohne die Kenntnis der freien Kopie in Kopenhagen in allem wesentlichen ergänzen. Die Frauen sitzen am Boden, es liegt mithin der allgemeine niederdeutsche Typus vor.

Die Gruppe nimmt fast ein Viertel der Gesamtfläche ein. Der Hauptmann und seine Begleiter auf der anderen Seite des Kreuzes können also nicht wohl zu Pferde dargestellt gewesen sein. Und da sie nicht allein erscheinen, sondern als vornehme Leute Begleiter bei sich haben, ist kein Platz für die Gruppe der würfelnden Schergen, denn über das kindliche Auskunftsmittel, sie in wesentlich kleine-



DIE KREUZIGUNG

Preetzer Altar, nach Goldschmidt

Kopenhagen

Meister Francke

11

ren Proportionen zu bilden, war Meister Francke hinaus. Maria Magdalena liegt nicht am Fusse des Kreuzes, sondern hält sich zu den übrigen Frauen.

Bei der Breite der Komposition ist anzunehmen, dass die Kreuze der Schächer nicht fehlten. Sie werden schräge gestanden haben und die Arme der Schächer sind, wie auf dem Göttinger Altar des Welfenmuseums, über den Querbalken gelegt und an einen Querstab gebunden zu denken. Der Hauptmann, stehend, erhebt die Rechte weisend zum Herrn empor und wendet sich mit den Worten *vere ecce dei filius* zu seinem Begleiter, der ihm die Rechte auf die Schulter legt oder seinen Arm genommen hat. In der zweiten Reihe erhebt links Longinus die Lanze, die ihm sein jüngerer Begleiter führt, während rechts Stephaton die Lanze mit dem Schwamm emporhält.

Dies ist nun bis in alle Einzelheiten die Beschreibung der Kreuzigung auf dem Preetzer Altar in Kopenhagen. Es hat mithin alle Wahrscheinlichkeit für sich, dass nicht nur die Gruppe der Frauen, sondern alles andere eine Kopie der Kreuzigung Meister Franckes ist, nur dass die Veränderung des Formats vom Breitbild zum Höhenbild zu einer Zusammendrängung und in der ungeschickten Hand des Künstlers zu einer Verballhornung der Komposition führte.

Somit sind wir nun im stande, uns eine Vorstellung vom grossen Mittelbilde des Altars der Englandsfahrer zu machen.

In den Motiven finden sich keine grundlegenden Neuerungen. Jede einzelne Gestalt entstammt der Tradition, jede Geste ist Überlieferung, vielleicht

mit Ausnahme der des Johannes, der aus der Gruppe der Frauen, die Augen mit der Hand beschattend, zum Gekreuzigten hinaufspäht. Was Erfindung neuer Züge anlangt, ist Meister Franckes Kreuzigung mit seinen Bildern aus der Passion, mit seinem Leben des Heiligen Thomas und mit den beiden Darstellungen des Schmerzensmannes nicht zu vergleichen. Es ist darin fast ein Gesetz zu sehen. Beinahe überall geben die nordischen Künstler seiner Stufe ihre neuen Gedanken auf den kleinen Flügelbildern. Es scheint, als ob ihnen dort mehr Freiheit gelassen wäre. Für Geisselung, Kreuzschleppung und Grablegung, die auf den Flügeln dargestellt werden, besteht keine so feste Schablone wie für die Kreuzigung, die in der Regel das Mittelstück bildete.

Und doch unterscheidet sich in Meister Franckes Darstellung die Scene unterm Kreuz von allen andern, die demselben Typus angehören. Innerhalb eines Schulgeistes, der gerade für die Kreuzigung auf eine Häufung der Episoden drängt, der gar nicht weit genug gehen kann, die Scene aus der Schilderung des Volksetümmels, das von Hinrichtungen angelockt wird, glaubhaft zu machen, beschränkt Meister Francke das Personal des Dramas auf das allernotwendigste. Der gleichzeitige Göttinger Altar des Welfenmuseums ist ihm an Zahl der gleichgültigen Figuren sehr weit überlegen. Ebenso die Kreuzigung aus der westfälischen Schule in Darmstadt. Somit lässt sich erkennen, dass Meister Francke auch auf dem Kreuzigungsbilde nach der einheitlichen ruhigen Monumentalwirkung strebte, die alle seine übrigen Werke auszeichnet.

Seine Nachfolger sind nicht denselben Weg gegangen. Werke wie die Kreuzigung in der Hamburger Katharinenkirche neigen sich dem entgegengesetzten Extrem zu.

Die Gruppe der Frauen mit Johannes, das einzige, was vom Mittelbild erhalten blieb, lässt noch erkennen, was der Meister durch den Verzicht auf das Episodische gewann: Raum und Bewegungsfreiheit. Es drängt und zwängt sich nichts. Jeder hat Platz. Und dies mag schliesslich die Veranlassung gegeben haben, dass aus dem zerstörten Bilde die eine Gruppe noch gerettet werden konnte. Aus einer überfüllten Komposition wie der der Kreuzigung in unserer Katharinenkirche eine Gruppe herauszulösen, wäre kaum geglückt.

In ihrer jetzigen Gestalt wirkt die Gruppe deshalb auch wie ein geschlossenes Bild.

Maria sitzt in der Mitte, die Hände über die Brust gekreuzt, den Kopf geneigt. Ihr blauer Mantel schleppt in langen weichen Falten auf dem Rasen. Maria Magdalena, das goldene Haar in langen Locken über dem grünen Mantel, den Kopf mit einem weissen Tuch verhüllt, hat sich umgewandt und stützt die Arme der Jungfrau. Ihr Gesicht steht im Profil gegen den Goldgrund des Heiligenscheins. Eine andere der Marien im roten Mantel sitzt links. Ihre Rechte liegt auf einem Gebetbuch, die Linke drückt sie gegen die Wange, sie weint mit geschlossenen Augen. Die vierte der Marien im blauen Kleid und roten Mantel rechts hält die Hände über die Knie gekreuzt und blickt auf die Madonna. Johannes, mit der Rechten die zum Kreuz aufblickenden Augen beschattend, hat

die Linke auf die Schulter der Madonna gelegt. Auf diesem Hauptbilde sind die Formen sorgfältiger durchgebildet als auf den meisten Flügelbildern. Am deutlichsten ist es an den Händen



DIE FRAUEN UNTER DEM KREUZ

Kunsthalle

zu spüren, namentlich an denen der Madonna zarten, plastischen Händen mit langen spitzen Fingern. Aber auch die Köpfe sind sehr viel sicherer angelegt als auf einigen der Flügelbilder. Auch beim Dreiviertelprofil sitzt der Mund im Lot.

Wie in der Form hat Meister Francke sich auch in der Farbe auf diesem Kreuzigungsbilde besondere Ziele gesteckt. Die zwei Flügelbilder an jeder Seite, die bei geöffnetem Schrein sichtbar waren, Geißelung und Kreuztragung links, Grablegung und Auferstehung rechts, sind auf Goldgrund gemalt und in den Farben auf eine goldige Harmonie gestimmt. Das Mittelbild strahlte dagegen in sehr starken Lokalfarben heraus. Es ist darin den koloristisch sehr starken Aussenbildern auf rotem Grund verwandt. Wie stark der Gegensatz der koloristischen Haltung des glänzenden Kreuzigungsbildes zu den schimmernden, tonigen kleineren Passionsdarstellungen auf den Flügeln wirkt, lässt sich noch heute, wo das Fragment (die Gruppe der Frauen) inmitten der vier Flügelbilder hängt, leicht erkennen.

Was den koloristischen Inhalt der Frauengruppe im einzelnen anlangt, so fällt wohl neben dem herrlichen Blau des Mantels der Maria zuerst die Anordnung des goldenen Haares der Maria Magdalena auf, das in langen Locken über ihren grünen Mantel fällt, durch den Zipfel des weissen Kopftuches eine Strecke überschritten. Das zweite Blau, das auf dem Kleide der Rechtssitzenden, hat etwas ungemein Zartes und eine fast emailartige Leuchtkraft. Auch die Rot sind sehr verschiedenartig und jedesmal von grosser Schönheit.

Nicht übersehen darf man die Blumen auf dem Rasen. Vorne steht ein kräftiger Löwenzahn mit zwei Blumen, eine im Profil, eine von oben gesehen. Die Blätter zeigen bald die hellere Unterseite, bald die dunklere Oberseite. Unter den Gewändern lugen die niedergelegten Blätter und Blüten der Marienblume hervor.

DIE GRABLEGUNG

Aus der Folge der Passionsbilder bietet die Grablegung die wichtigsten Aufschlüsse über Meister Franckes künstlerische Persönlichkeit und Absichten. Die Komposition enthält Motive, die man in so früher Epoche nicht erwarten würde, und die durch kühne Wagstücke der Farbe unterstützt werden.

Es ist der traditionelle Moment gewählt, wo Joseph von Arimathia und Nikodemus den Leichnam des Herrn zögernd über dem offenen Sarkophag halten. Beide stehen hinter dem Sarg. Joseph von Arimathia, stark vorübergebeugt, hat die Hände unter den Rücken des Leichnams gelegt, seine Rechte, vom weissen Leichentuche verhüllt, wird unter der Schulter sichtbar. Ehrfürchtig blickt er seitwärts auf die Leiche herab. Der andere Greis, Nikodemus, hält, noch aufrecht stehend, die Fussgelenke umfasst. Zwischen ihnen ist die Mutter Maria auf die Knie gesunken und hat die rechte Hand Christi an die Lippen gezogen. Dessen im Krampf geschlossene Linke liegt in seinem Schoss,

sein Kopf ist gegen die hochgedrückte Schulter gefallen, der starre Körper in den Hüften eingesunken. Dieser Handlung wohnen die heiligen Frauen und Johannes bei, zum Teil noch durch die Inschriften der Heiligenscheine namhaft zu machen. Links beugt sich eine der Marien vor, mit der Linken fröstelnd den Mantel um sich ziehend, die Rechte aus den Falten zum Antlitz hebend. Sie steht fast im Profil. Ihr entspricht rechts Maria Magdalena, symmetrisch im Gegensinne bewegt. Die Rechte führt sie in der traditionellen Geberde der Verzweiflung an den Kopf, in der Linken trägt sie, den kleinen Finger zierlich gelöst, das Salbgefäss. Johannes und zwei andere Frauen stehen hinter dieser Reihe. Alle blicken auf den Leichnam hinab, nur die liebliche Jungfrau hinter der knieenden Gottesmutter hat den Blick und die gefalteten Hände in sanfter Klage erhoben. Es ist Maria Cleophas. Im Heiligenscheine sind noch die Buchstaben *cl* zu erkennen.

Die strenge Symmetrie dieses Aufbaues wird durch die Schrägstellung des Sarkophags und durch eine leise Verschiebung der Gestalten gebrochen. Es kommt dadurch ein lebendiger Rhythmus zu stande, der der Regelmässigkeit der ersten Anlage das Auffallende nimmt. Man pflegt nicht auf den ersten Blick zu entdecken, dass die beiden Frauen im Dreiviertelprofil, die die Komposition an den Seiten einschliessen, die beiden tragenden Greise einander entsprechen, und dass der Bewegung all der auf die Leiche gesenkten Blicke der Augenaufschlag der lieblichen Maria Cleophas über der Muttergottes entgegenarbeitet.

Der Vordergrund ist nach der überall nachweisbaren Art des Meisters behandelt. In drei Reihen ordnen sich die Körper hintereinander. Auf ein goldiges Erdreich, das sich emporschiebt, folgt eine



DIE GRABLEGUNG

Kunsthalle

trauernde, niedergekniete, ganz verhüllte, vom Rücken gesehene Gestalt im roten Mantel, der rechts ein grüner Busch entspricht. Also auch hier eine rhythmische Verteilung der Massen, der die Farbe das Symmetrische nimmt. Gegen den Sarkophag ist die Grabplatte gelehnt. Das sind die üblichen Coulissenmotive des Meisters. Aber er hat sie hier mit besonderem Gefühl angewandt. In der Bewegung bieten sie, nach oben drängend, dem Zug nach unten der Hauptgruppe ein Gegengewicht, und im farbigen Aufbau hält die rote knieende Gestalt die ganze Komposition zusammen. Ein Ton von verwandter Stärke klingt noch einmal im rot und blauen Gewande der weiblichen Gestalt links am Rande an.

Das Motiv einer vom Rücken gesehenen Figur ist an sich in so früher Zeit höchst auffallend. Noch kühner erscheint die vollständige Verhüllung bei einem Künstler der Entwicklungsstufe des Meister Francke, der man ein Motiv, das Schmerz und Trauer so leise andeutet und als Farbfleck so von aller Gewohnheit abweicht, nicht zutrauen würde. Man denkt an Böcklins Pietà.

Die Menschen auf diesem Bilde tragen die idealen Züge der Kunst des vierzehnten Jahrhunderts, der das Bildnismässige noch fehlt. In den Frauengestalten, namentlich in der wunderbaren kleinen Maria Cleophas steigert sich der Typus zur höchsten Schönheit, und die Männer-typen sind sehr bedeutend.

Auch der Ausdruck der Gemütsbewegung hält sich innerhalb der Grenzen der vorhergehenden Epoche. Es ist mehr die Stimmung einer sanften

geläuterten Trauer derer, die das Warum und Wie lange kennen, als die des momentanen Schmerzes. Erst die kommende Zeit trachtete danach, bei den Teilnehmern an den schmerzreichen Vorgängen der Passion ein bildnismässig menschliches Antlitz und einen starken, persönlichen Ausdruck der Empfindung zu sehen.

Wie anders Meister Francke die Typen wählte, wo er auf neuem Boden stand und keine Tradition hinter sich fühlte, ist am besten durch einen Vergleich mit den Köpfen auf dem Martyrium des Heiligen Thomas zu erkennen, wo überall das Bildnismässige vorherrscht. Und auf demselben Bilde lehrt der Ausdruck im Gesicht des Heiligen, wie weit die Fähigkeit des Meister Francke ging, unmittelbar das Seelenleben zu geben.

Der koloristische Aufbau der Grablegung ist etwas kräftiger als bei den übrigen drei kleinen Passionsbildern. An drei Stellen tritt die Farbe besonders stark hervor, oben links im blau und roten Gewande der Maria, dem an der rechten Seite das Rot und Grün im Kleide der Maria Magdalena entspricht, und unten in dem leuchtenden Rot der verhüllten Gestalt, das mit dem köstlichen Gelb der Sandscholle gegen den kalten Ton des Sarkophages und des Leichnams steht. Den Mittelpunkt bildet wieder ein sehr schönes Blau im Mantel der knieenden Maria. Dem strengen Rhythmus der Anlage folgend sind die goldgemusterten Gewänder an zwei Stellen verteilt, beim Untergewand des Nikodemus rechts und beim Rock des Joseph von Arimathia, der, von sehr zartem Ton, links hinter dem Sarkophage hervorschimmert

und kaum noch mitspricht. Diese beiden Goldbrokate erinnern in ihren zarten, fast flauen Ton und in ihrem dünnen Auftrag an die Gewohnheiten der Soester Schule.

DIE AUFERSTEHUNG

Überall drängt es und treibt es in der Phantasie des Meister Francke, die Fesseln des Überkommenen zu sprengen. Er sucht die heiligen Vorgänge realistisch glaubhaft zu machen.

Dies fällt am stärksten bei der Auferstehung ins Auge. Innerhalb des Gewirres der ruhenden Wächter klettert Christus im roten Mantel, die Siegesfahne in der Linken, über den Rand des tiefen Sarkophages. Die Gestalt hebt sich im ausdrucksvollen Profil vom Goldgrund, beim Bücken überschneidet die rechte Schulter, hochgedrängt durch den aufgestützten rechten Arm, das Gesicht, so dass Mund und Kinn verdeckt werden. Das rechte Bein steht noch im Sarge, das linke, dessen Knie noch sichtbar ist, berührt bereits mit dem Fuss die Erde.

Auf dem Clarenaltar des Kölner Doms, der die eben vorhergehende Stufe der Entwicklung bezeichnet, erscheint Christus, von vorn gesehen, aufrecht im Sarge und erhebt segnend die Rechte. Die folgende Epoche drängt auf die Mittel hin, das Emporschweben auszudrücken. Meister Francke steht halben Weges dazwischen. Er sucht den Vor-

gang in realistischem Sinne glaubhaft zu machen. Die feierliche Geberde des Segnens, die auch nachher beim schwebenden Christus wieder erscheint, giebt er auf sein Christus steigt nicht als Gott,



DIE AUFERSTEHUNG

Kunsthalle

sondern als wirklicher Mensch aus dem Sarge, aber als solcher ist er ganz bei der Sache. Die Aktion des Morgenwindes in der flatternden Fahne und dem fliegenden Zipfel des roten Mantels ist ebenfalls ein Zug von Realismus.

Der zurückgeschlagene Sargdeckel liegt quer über dem Sarkophag, das Leichentuch ist lose darüber geworfen.

In der Zahl der Wächter ist der Künstler über das doppelte des vor ihm üblichen hinausgegangen, und er schildert sie in allen Stellungen, die Schlafende und Ruhende einzunehmen pflegen. Links an der Ecke des Sarges hockt einer, den Kopf gegen die auf das Schwert gestützten Hände gelehnt. Den Rücken hat er durch die Tartsche gegen den kalten Stein geschützt, an der Seite hängt sein Köcher mit den Pfeilen. Vom Gesicht wird kaum die eine Hälfte sichtbar. Der Länge nach liegt ein anderer auf den rechten Ellbogen gestützt, mit der Linken den kurzen Speer in die Erde stossend, das linke Bein ein wenig angezogen. Er schläft nicht, aber er hat den Vorgang nicht bemerkt. Der schön geschwungene Eisenhut und die Schulter überschneiden das Profil, so dass nur die kräftige Adlernase und der starke Schnurrbart sichtbar bleiben. Zwischen ihm und dem Sarg liegen noch zwei Krieger. Der eine hat sich auf den Bauch gelegt. Man sieht nur seinen von einer aus Wulsten gebildeten Mütze mit hängenden Tuchenden bedeckten Kopf, den Rücken und die beiden Füße, den linken mit den Zehen auf den rechten gestellt, dessen Zehen den Boden berühren. Der andere lehnt sich mit dem Rücken gegen den Sarg. Er hat es nicht bemerkt,

dass der Deckel seine Lage verschoben hat. Den Kopf mit dem weissen Kopftuch stützt er in die Rechte, die Linke hält den Griff des auf den Boden gestellten Schwertes. Sein Nachbar rechts sitzt mit dem Rücken gegen den Sarg. Er ist im Erwachen und hält geblendet die Hand über die Augen. Die Rechte trägt den langen Speer, im Rücken hat er den Schild. Sein Nachbar hat am schmalen Ende das Gesicht, von dem man nur ein Auge und die Nasenwurzel sieht, in den linken Arm gedrückt, der auf dem Sargrande ruht, die rechte Hand hängt auf dem Rande. Den folgenden Krieger, der mit dem Rücken gegen die Sargwand gelehnt, noch im tiefen Schlaf liegt, sieht man von hinten. Neben dem Auferstehenden links schläft einer, das Gesicht in die Rechte gelegt. Bei allen diesen Wächtern ist das Kostümliche von der grössten kulturhistorischen Wichtigkeit für uns.

Wie immer bei Meister Francke enthält die Farbenverteilung einen einfachen grossen Gedanken: die drei starken Flecke Rot, die den Auferstehenden umspielen, beherrschen den Eindruck. Alle anderen Farben hat der Künstler ihnen an Masse und Kraft untergeordnet. Kräftige Töne kommen nur als engbegrenzte Flächen vor, breitere Massen, wie im Gewand des ruhenden Kriegers, sind tonig gebrochen.

Den kräftigen Accent bilden die drei grossen roten Flecke des wehenden Gewandes und der flatternden Fahne Christi. Bei dem Gewimmel der Wächter sind alle stark gebrochenen Farben tonig herabgestimmt und in viele kleine Flecke und Striche aufgelöst, wie es sonst bei Francke gar

nicht vorkommt. Man versuche es einmal, für eine Farbe nach der anderen einen Namen zu finden, und dann vergleiche man dieses Pianissimo der nicht in grossen Massen, sondern in Fleckchen, Stricheln und Tütteln verteilten Farbe mit Meister Franckes ganz verschiedenem Vorgehen auf den rotgrundigen Bildern, wo die kräftigen Farben in grossen Flächen auftreten.

DER RITTER ST. GEORG

ALS

DRACHENTÖTER

DER RITTER ST. GEORG

ALS

DRACHENTÖTER

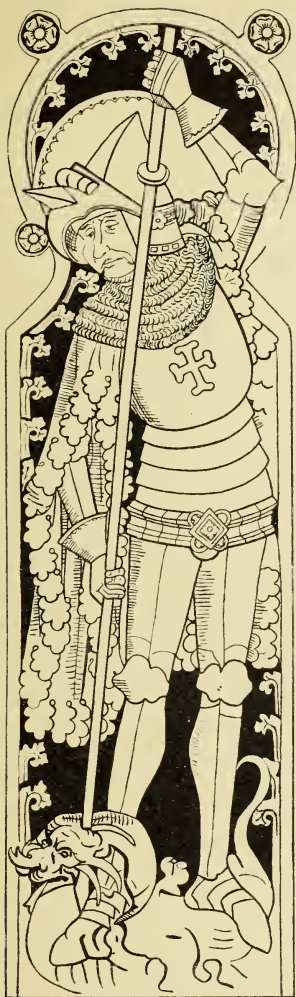
Im Museum für Hamburgische Geschichte wird eine Anzahl steinerner Beischlagpfosten des 15. und 16. Jahrhunderts aufbewahrt, die uns ein über alle Vorstellung reiches Strassenbild jenes Zeitalters ahnen lassen. Der Steinmetzmeister Schwiegervater hatte sie, wo sie beim Abbruch von alten Haustreppen ans Licht kamen, pietätvoll aufbewahrt, seine Witwe hat sie dem Museum überwiesen.

Es sind steinerne Platten oder Pfosten mit Wappen oder figürlichen Darstellungen geschmückt, oft mit reichen Reliefs. Je zwei standen, die Stufen der Treppe zwischen sich nehmend, wie Schildwachen vor den Wangen der Haustreppen oder sie bildeten die Wangen der steinernen Bänke, die sich als Beischläge vor die Hausthür schoben. So sind deren in Lüneburg noch erhalten, und in Lübeck erheben sie sich, seit die Bänke verschwunden sind, als isolierte Stelen vor dem Fischerhaus. Auch die herrlichen Bronzereliefs der Banklehnen vor dem Rathausportal in Lübeck gehören hierher.

Der künstlerische Schmuck dieser Beischlagpfosten entstammt demselben Gefühl, das auch später den Eingang des nordischen Hauses so reich verziert hat. Es ist wie ein Gruss für den Eintretenden, der keinem Teil der Fassade so nahe kommt, und der, ehe ihm aufgemacht wird, Zeit hat, den Schmuck der hölzernen Thür an Schnitzereien und Messingbeschlägen und die Ornamentik des Portals zu betrachten.

Der Beischlagpfosten mit dem Heiligen Georg, dessen Zeichnung ich Meister Francke zuschreiben möchte, wurde früher für einen Grabstein gehalten, und es hatte sich die Tradition gebildet, es wäre der der reitenden Diener des Senats gewesen. Martin Gensler hat zuerst erkannt, dass es sich um den Schmuck eines Beischlags handelte und hat in einer feinsinnigen Studie auf die Verbreitung des Beischlags über den deutschen Norden hingewiesen, wo die Wohnhäuser, auf schmalen Grundstücken erbaut, keine Einfahrt haben.

Vor welchem Hause sich einst die Stele mit dem Heiligen Georg mit ihrem verloren gegangenen Seitenstück erhoben hat, ist uns nicht überliefert. Es muss ein stattliches Gebäude gewesen sein. Wie denn überhaupt eine Hamburger Strasse in den Jahrhunderten, wo den Häuserreihen die Beischläge und Treppen mit den reich geschmückten Pfosten vorgelegt waren, gleichsam vorge-schobene Prunkportale, eine malerische Schönheit entfaltet haben müssen, von der wir uns nach den zufällig erhaltenen Resten kaum eine hinreichende Vorstellung machen können. Die Darstellung einer Hamburger Strasse aus dem Ende des fünfzehnten



ST. GEORG
ALS
DRACHENTÖTER

BEISCHLAG

MUSEUM
FÜR
HAMBURGISCHE
GESCHICHTE

Jahrhunderts auf dem Bornemannschen Altar in St. Jacobi giebt keinen rechten Begriff, da die Beischläge ziemlich schmucklos sind, während die im Museum für Hamburgische Geschichte aufbewahrten Trümmer einen sehr reichen und in den Motiven beständig wechselnden Schmuck zeigen.

Die Stele mit dem Heiligen Georg ist das grossartigste Werk, das auf uns gekommen, und im Motiv und in der Technik unterscheidet sie sich von allen übrigen Bruchstücken. Alle sind Werke des Steinmetzen, sie allein weist auf die Hand eines Malers.

Es ist nicht das sonst übliche Relief, sondern eine Zeichnung, deren Grund flach ausgehoben ist und wahrscheinlich bemalt war. Der gegenwärtige Zustand rührt von Martin Gensler her, der, um die Zeichnung hervortreten zu lassen, den Grund tönzte. Wahrscheinlich hat er einmal in kräftigem Rot oder Blau geprangt, und es ist anzunehmen, dass auch die Figur bemalt war.

In ihrem jetzigen Zustande erinnert die Stele an die berühmten Grabplatten aus Messing, die von den Niederlanden herüber die nordischen Kirchen schmückten. Auch bei ihnen war ja der ausgehobene Grund ursprünglich mit einem Farben-träger in Rot, Grün oder Blau gefüllt wie bei den kleinen Platten in Grubenschmelz, auf deren Technik sie möglicherweise zurückzuführen sind.

Dass die Zeichnung zu diesem Beischlagpfosten für Meister Francke in Anspruch genommen werden darf, eine Auffassung, der Adolf Goldschmidt beige-pflichtet hat, lässt sich aus mancherlei Gründen wahrscheinlich machen. Zeitlich fällt das Werk

der Tracht und Rüstung nach in die Epoche des Meisters. Sein monumentaler Charakter, der nichts Handwerkliches hat, weist auf einen Meister, der sich mit grossen Gedanken trug. Am unmittelbarsten erinnert jedoch der bildnismässige Kopf des starknasigen Ritters mit dem grossen Schnurrbart an die Eigenart Franckes. Die Ähnlichkeit mit dem langausgestreckten Krieger vorn auf der Auferstehung, von dessen Gesicht man nur die starke Nase und den Schnurrbart sieht, ist augenfällig. Dies bildnismässige bei Idealfiguren gehört zu den besonderen Eigentümlichkeiten Franckes.

Der Heilige steht über dem Drachen, dessen Nacken er mit dem Speer durchbohrt. Die Linke fasst den Speer hoch über dem Kopf, die Rechte ist gesenkt und leitet den Stoss. Eine prachtvolle Plattenrüstung hüllt den Körper ein, von den Schultern hängen lange Ärmel herab, deren Säume mit reichem Zottelwerk verbrämt sind. Ein Schuppenpanzer bedeckt die Schultern, die Brust ist mit einem fast gleicharmigen Kreuz geschmückt, dessen Balken ornamental in zwei Spitzen auslaufen. Man denkt an das Hanseatenkreuz.

Die Silhouette der Stele hat die übliche Form, die sich bis ins sechzehnte Jahrhundert erhält. Sie ist in der Schulterhöhe des Heiligen eingezogen und endet oben mit einem Kreise, über dem durch vier Rosetten (die eine ist abgebrochen) ein Quadrat angedeutet ist.

Bei dieser Gelegenheit möge der Ausdruck des Wunsches gestattet sein, dass eine Veröffentlichung der auf uns gelangten Reste der Beischlagpfosten des fünfzehnten und sechzehnten Jahr-

hunderts veranstaltet werde. Wie es scheint, sind ihrer nirgend so viele erhalten wie bei uns im Museum für Hamburgische Geschichte und im Museum für Kunst und Gewerbe. Dies Material könnte die Grundlage abgeben. Was in Lübeck, Lüneburg und anderen norddeutschen Städten vorhanden ist, könnte hinzugefügt werden. Das Ganze würde ein bisher wenig beachtetes Gebiet der älteren heimischen Kunst erschliessen.

DIE IDEALBILDNISSE

ADOLFS VON SCHAUENBURG

DIE IDEALBILDNISSE ADOLFS VON SCHAUENBURG

Im Magdalenenkloster und im Historischen Museum zu Hamburg werden als Ruinen zwei der grossartigsten und bisher nur von der Lokalforschung beachteten Kunstwerke des beginnenden fünfzehnten Jahrhunderts aufbewahrt, die Idealbildnisse Adolfs von Schauenburg.

Nach eingehender Prüfung muss ich sie für Meister Francke in Anspruch nehmen.

Sie stammen aus dem abgebrochenen Magdalenenkloster in Hamburg, wo sie von den Mönchen zum Andenken an den Stifter aufgestellt waren.

Das eine schildert den Dargestellten als Ritter in voller Rüstung, aber mit Barett und prächtigem Wams, aufrechtstehend, die Lanze in der Hand, das andere zeigt ihn in Mönchstracht im Sarge. In der Klosterkirche waren sie an einer Wand übereinander angebracht.

Dass die Klöster ihren Stiftern nach Jahrhunderten noch Denkmäler errichteten, kommt auch anderswo vor und ist leicht erklärlich nicht nur als ein Akt der Dankbarkeit, sondern als eine politische Massnahme, als ein allgemein verständlicher Hinweis auf die Thatsache der Gründung

durch eine mächtige Persönlichkeit. Es ist eine Art symbolischer Darstellung der Stiftungsurkunde. Auffallend und aus den lokalen Zuständen erklärbar bleibt die Wahl der Malerei statt der Bildhauerarbeit, die sonst bei Denkmälern dieser Art bevorzugt wird.

Ebenso auffallend ist die Darstellung in mehr als Lebensgrösse. Die Thatsache dieses Formats dürfte einen Grund mit abgeben, die beiden Werke dem Meister Francke zuzuschreiben, dessen Absicht überall auf monumentale Maasse ausgeht. Seine Bilder des Thomasaltars sind sehr viel umfangreicher als sonst bei Altarblättern zu seiner Zeit üblich. Der Christus als Schmerzensmann in der Kunsthalle ist lebensgross, der Heilige Georg geht noch darüber hinaus.

Aber es giebt noch andere Zeichen, die auf seine Urheberschaft hinweisen.

Dass sie der Zeit Franckes, also etwa den Jahren zwischen 1410 und 1430, angehören, lehrt das Kostüm der stehenden Gestalt. Die Kopfbedeckung ist die des Hauptmanns auf den niederdeutschen Kreuzigungsbildern von 1400—1430, ein Barett mit hohem, nickendem Federschmuck. Die Ärmel haben die Zotteln, das kurze Wams trägt den zeitüblichen Schnitt.

Auf Meister Francke weisen aber vor allen Dingen die Engel, die über dem Mönch im Sarge das Wappen halten und die Rauchfässer schwingen. Selbst in ihrer Übermalung verraten sie heute noch dieselbe Hand, die die Engel auf der Geburt Christi und auf dem Schmerzensmann geschaffen hat.

Die Abbildungen sind nicht, wie im ersten



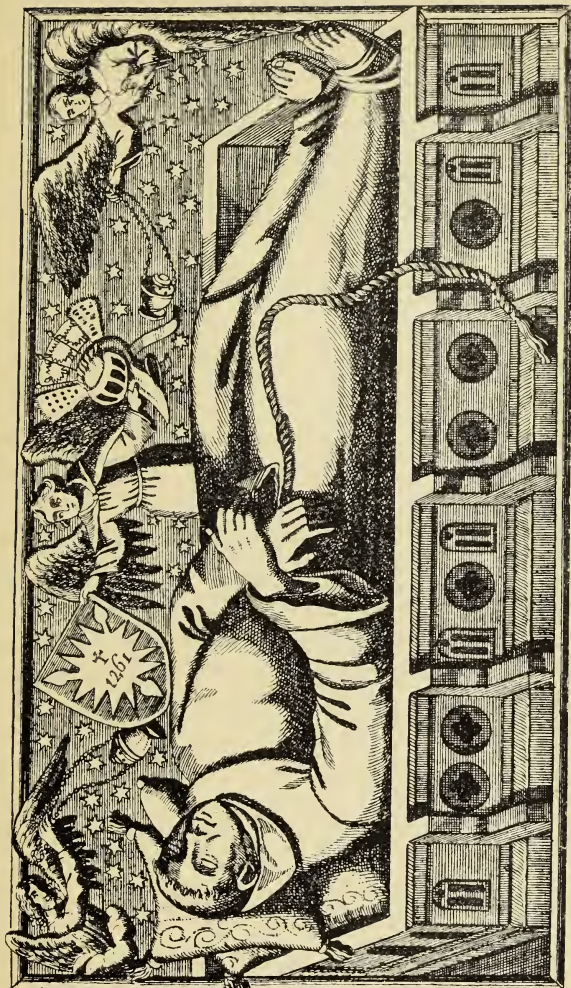
IDEALBILDNISSE
ADOLFS VON SCHAUENBURG
Nach Staphorst 1725

Bande des „Bildnis in Hamburg“, nach den Originalen, sondern nach den Stichen bei Staphorst hergestellt, die den Zustand vor der letzten Übermalung zeigen, wo der Grund noch ein rotes mit goldenen Sternen besäetes Feld war. Heute ist der Hintergrund des stehenden Bildnisses vergoldet. Nur hinter den Engeln über dem Mönch im Sarge breitet sich noch der — freilich übermalte — rote Grund mit goldenen Sternen aus.

Beide Bildnisse sind sehr zerstört. Die ursprüngliche Oberfläche ist bei keinem mehr vorhanden. Überall sieht man unter dem letzten Farbauftrag noch Spuren des ehemaligen Kreidegrundes, aus dem grosse Flächen abgeblättert sind.

Aber selbst in diesem traurigen Zustand wirken die beiden Bilder noch sehr stark.

Das Bildnis des Lebenden im St. Magdalenenkloster hat fast die volle Höhe des Sitzungssaales. In fürstlicher Tracht steht Graf Adolf da, in der Linken die hohe Lanze, die Rechte auf das Schwert gestützt. Er trägt sein rotes Barett mit Hermelin besetzt und mit drei nickenden Straussenfedern geschmückt. Sein Wams, unter dem unterhalb der Hüften ein Stück Kettenpanzer vorsteht, ist grün; die langen über die Knie herabhängenden Ärmel mit gezottelten Rändern haben rotes Futter. Es ist über und über mit kleinen Ornamenten in Rot und Gold bedeckt. Zwei goldene Gürtel schmücken den Leib. Der enganliegende Taillengürtel ist mit Schellen an kurzen Ketten geschmückt. Der Hüftgürtel — vielleicht Wehrgehänge —, breit und massig, trägt rote und blaue Steine. Bis zu den Knien reichen rote Beinkleider, die Knie sind durch



ADOLF VON SCHAUENBURG IM SARGE

Nach Staphorst 1725

vergoldete Kniebergen geschmückt, von da ab deckt der Kettenpanzer unverhüllt Beine und Füße. Sporen und Sohlenrand sind vergoldet. Ein gelber — vielleicht ursprünglich weisser Mantel — fällt, über der Brust durch eine goldene Agraffe gehalten, bis zu den Füßen herab. Links neben dem Kopf ist der Helm, rechts das Wappenschild mit dem Nesselblatt auf den Grund gemalt. Dieser Grund war ursprünglich rot mit goldenen Sternen. Erst die letzte Restauration hat ihn vergoldet.

Auf diesem roten Grund stand die energische Silhouette in Weiss, Grün, Silber- oder Eisengrau und Gold.

Das ist eine Zusammenstellung, wie sie Meister Francke auf dem Martyrium des Heiligen Thomas ebenso verwendet.

Das Bildnis des Toten hat durch die Übermalung fast noch mehr als alles andre gelitten. Graf Adolf liegt barfüssig in die Mönchskutte gehüllt, im Haar die Tonsur, mit übereinandergelegten Händen im Sarge. Unter dem Kopf wird ein Kissen mit goldgemustertem Stoff sichtbar. Der verknotete Strick, der die Lenden gürtete, hängt über den Rand des Sarges. Über dem Entschlafenen schweben drei Engel. Der Mittlere hält in der Rechten den Helm, in der Linken das Wappenschild. Die beiden zur Seite schwingen Rauchfässer. Der Sarg ist wie ein Stück gotischer Kirchenwand mit Strebepfeilern behandelt. Durch diese Pfeiler geht ein Stab zum Fassen und Tragen. Der rote Anstrich des Sarges dürfte der ursprünglichen Farbe entsprechen.

Auch dieses Werk zeugt von einer sehr hohen malerischen und dekorativen Begabung. Wenn wir

uns vorstellen, dass es einmal in der Farbenpracht des Thomasaltars prangte, packt uns die Trauer über einen so grossen Verlust.

Lappenberg gebührt das Verdienst in den Mitteilungen des Vereins für Hamburgische Geschichte zuerst auf diese beiden Kunstwerke die Aufmerksamkeit gelenkt zu haben.

* * *

SCHLUSSWORT

Die Schreibung Francke statt Franke ist nach eingehender Prüfung von Dr. Hagedorn vorgeschlagen und von der Kunsthalle angenommen worden. Das einzige Dokument, das den Namen nennt, schreibt ihn so, und es lassen sich vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts Analogien anführen.

Beim Studium der deutschen Malerei um 1400 habe ich vergleichende Untersuchungen über die malerischen Gedanken und über den Vorrat an sachlichen Motiven sehr vermisst. Es scheint mir, als ob eine Übersicht der von der hannoverschen, westfälischen, kölnischen, mittelrheinischen Schule behandelten Stoffe auf die Eigenart der einzelnen Centren Licht werfen müsste. Sehr wichtig erscheinen mir ferner Beobachtungen über die bei den einzelnen Szenen auftretenden Motive. Wie

wird die Kreuzigung, wie die Kreuzschleppung dargestellt? Lässt sich eine Entwicklung am Ort verfolgen? Ist eine Entlehnung, eine Übereinstimmung nachweisbar? Hier müssten natürlich neben den hervorragenden Werken auch die Handwerkerarbeiten herangezogen werden.



